

ИСПАНСКАЯ ЭСТЕТИКА

РЕНЕССАНС
БАРОККО
ПРОСВЕЩЕНИЕ



ИСТОРИЯ
ЭСТЕТИКИ
В ПАМЯТНИКАХ
И ДОКУМЕНТАХ

ИСПАНСКАЯ ЭСТЕТИКА

РЕНЕССАНС
БАРОККО
ПРОСВЕЩЕНИЕ



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1977

7 И
И 88

Составление,
вступительная статья
А. Л. ШТЕЙНА

Комментарий
А. Л. ШТЕЙНА
и Н. В. БРАГИНСКОЙ

Научный редактор
С. Л. ВОРОБЬЕВ

И $\frac{10507\text{-}150}{025(01)\text{-}77}$ 15-76

СОДЕРЖАНИЕ

ЧЕТЫРЕ ВЕКА ИСПАНСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Испания никогда не была страной классической эстетики в том смысле, в каком была ею Германия, Франция и даже Англия. До нас дошли эстетические трактаты неоплатоников, относящиеся к эпохе Возрождения и XVII веку, а также труды так называемой схоластической школы.

Но наиболее живая и плодотворная традиция испанской эстетики представлена сочинениями другого типа.

Испания была страной великого искусства, в XVI—XVII веках оно достигло поразительного расцвета. Испанская литература и живопись той поры прокладывали новые пути в художественном развитии всего человечества.

Теоретические системы возникали в Испании в обоснование художественной практики. Поэтому по вопросам искусства писали прежде всего сами его великие творцы — Сервантес и Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Гонгора, а также некоторые писатели и художники меньшего масштаба.

Показать эту живую и прогрессивную линию в развитии испанской эстетики — цель данной книги. Этим и объясняется особый характер данного собрания работ по эстетике. В него входят не только эстетические трактаты, но и поэмы, стихотворные послания и даже сонеты, посвященные памятникам искусства и излагающие различные художественные концепции.

Широко развилась в Испании и полемика по эстетическим вопросам. Она также вызвала к жизни сонеты, эпиграммы, пародии.

Пути развития испанского искусства и испанской эстетики XVI—XVII веков сложны и, если можно так выразиться, зигзагообразны. Но тем не менее, каковы бы ни были отклонения и откаты на этом пути, он представляет собой в совокупности новый этап художественного познания жизни.

Начиная с эпохи Возрождения в испанской эстетике национально-народная стихия брала верх над книжными догматическими тенден-

циями подражания античности. Даже в XVIII веке, когда влияние классицизма было очень сильным, национально самобытное начало окончательно не заглохло и выразилось в ряде оригинальных положений, подсказанных особенностями самого испанского искусства. Мы стремимся выделить эти оригинальные черты испанской эстетики и ее вклад в развитие мировой эстетической мысли.

ОТ ПОЭТИКИ ТРУБАДУРОВ К РАННЕМУ ВОЗРОЖДЕНИЮ

Первые создания испанской теоретической мысли, опубликованные в этом сборнике, относятся к XV веку. Испания стояла на пороге эпохи Возрождения.

Важнейшей проблемой, возникающей в связи с формированием ренессансной эстетики, было ее отношение к эстетике позднего средневековья. Прежде всего ее отношение к эстетике рыцарской куртуазной поэзии. Сознательный интерес к вопросам мастерства, хотя бы в виде интереса к поэтической технике, возник в средние века именно в кругу представителей рыцарской поэзии, родиной которой был Прованс.

Три первых трактата, опубликованных в настоящем сборнике, трактаты Вильены, Сантильяны и Энсины, связаны с воззрением на поэтическое искусство, восходящим к Провансу. К той же группе сочинений об искусстве относился, очевидно, не дошедший до нас трактат крупнейшего прозаика средних веков Хуана Мануэля, озаглавленный «Правила, как нужно трубадурствовать».

Начало XV века в Испании — период расцвета придворной культуры.

Период этот в других европейских странах приходится на XII—XIII века. В Испании он был запоздалым.

Первые теоретические сочинения Испании принадлежат представителям этой рыцарской культуры. Одним из них был Энрике де Вильена. Нам неизвестно точно, как озаглавил Вильена свое сочинение: самое древнее его название «Веселая наука» (Gaya ciencia). Позднее его неоднократно переиздавали под названием «Искусство трубадурствовать» (Arte de trobar).

Подобного рода сочетание «науки» и поэтического искусства нуждается в специальном пояснении.

«Веселая наука» значит поэзия. Поэтическая школа под этим названием возникла на юге Франции; идеи и формы, выработанные этой школой, доходили в Кастилию через Каталонию. Школа эта развивала поэзию на народном романском языке (Ciencia de volgar o romanz), а не на языке латинском, что само по себе было достаточно прогрессивно.

Она рассматривала поэзию как составную часть грамматики. Поэзия давала образцы чистого и отточенного стиля.

Начало этой доктрине положил Рамон Видаль (испанец по происхождению). Его трактат «Чистое искусство трубадурствовать» был написан в первой половине XIII столетия. Трактат этот дополнялся и совершенствовался рядом авторов и в XIV веке превратился в обстоятельное сочинение под названием «Законы любви» (Leys de Amor). Это название относится уже не к поэтической форме, а к содержанию поэзии. Как известно, провансальская поэзия первая ввела в средневековую литературу тему индивидуальной любви.

Вильена был первым, кто употребил в Кастилии выражение «веселая наука» и начал разрабатывать на кастильской почве ее законы. У него было довольно много последователей. Любопытно, что известный составитель первого испанского песенника Хуан Алонсо де Баена (XV век) отождествляет понятие «веселая наука» с понятием «придворная поэзия»: «Веселая наука» — поэзия на народном языке. Но это поэзия, которую создавали образованные люди, люди, принадлежащие к высшей аристократии [1].

Искусство в средневековом обществе носило непосредственно общественный характер. Вильена рассказывает, как король Франции основал в Тулузе школу трубадуров, а король Арагона просил ему прислать людей, способных обучать науке поэзии. В совет, который должен был судить соревнования трубадуров, в качестве судей входили и знатный кабальеро, и почтенный горожанин, и магистры богословия и юриспруденции. Служение «веселой науке» было общественной церемонией, а оценку деятельности трубадуров давали не только ученые, но и представители разных сословий тогдашнего общества.

Сочинение свое Вильена посвятил маркизу де Сантильяне.

Если трактат Вильены можно только условно причислить к сочинениям по эстетике, то работа Сантильяны представляет собой определенную ступень в развитии испанской эстетической мысли.

Сантильяна обладал и более широким кругозором и более развитым теоретическим умом. Сантильяна также примыкает еще к «веселой науке», но деятельность этого человека, жившего в XV веке, приблизительно соответствовала деятельности итальянских гуманистов XIV века — Петрарки и Боккаччо. Испания отставала от Италии на целый век.

Посылая свои стихи португальскому вельможе дону Педро Португальскому, маркиз де Сантильяна предпослал им «Посвящение и письмо коннетаблю дону Педро Португальскому», сочинение по теории

[1] См.: Elvira de Aguirre, Die Arte de Trovar von Enrique de Villena, Köln, 1868.

поэзии, написанное на кастильском языке. Очень существенно то, как определяет Сантильяна поэзию: «Итак, что же такое поэзия (называемая в нашем обиходе «веселой наукой»), как не вымысел о полезных вещах, прикрытых прекрасным покровом, составленных, выделенных и упорядоченных в определенном числе, соответствии и размере».

Исследователь творчества Сантильяны Лапеса[1] справедливо видит в этом определении попытку преодолеть одностороннее понимание искусства, типичное для старых средневековых поэтик.

Сантильяна выделяет элемент фантазии и вымысла (fingimiento), говорит о красоте, которая возникает в произведениях искусства (fermos cobertura), и указывает на пользу (cosas utyles), которую искусство приносит. Сантильяна ставит поэзию выше других наук, ибо она способна прояснить загадки жизни. Стихи Сантильяна ставит выше прозы. Это утверждение типично для средневековой эпохи с ее преобладанием поэтических стихотворных жанров.

Если Вильена был наследником традиции трубадуров, то Сантильяна не ограничивается наследованием этой традиции. Утверждая древность поэтического искусства, он ссылается на библейских пророков, на греков и римлян. Сантильяна опирается на авторитет Цицерона и Кассиодора и одновременно на мнение деятелей церкви. Эта своеобразная двойственность Сантильяны характерна для него как для писателя проторенессанса, не принявшего еще целиком взглядов гуманистов Возрождения.

Сантильяна знает уже Данте, Петрарку, Боккаччо. Из них Данте ему ближе других. Что касается Петрарки и Боккаччо, то особое внимание его привлекают их латинские трактаты.

Для понимания эстетических взглядов Сантильяны очень важно то деление поэзии на три стиля, которое он предлагает. К высокому стилю относятся стихи на греческом и латинском языке, к среднему провансальская поэзия и итальянская поэзия так называемого «нового сладостного стиля». К низкому стилю Сантильяна относит народную поэзию типа романсов.

Поклонник античности, Сантильяна ставит греческих и римских поэтов превыше всего. Сам же он отдает предпочтение итальянской поэзии. Однако неправильно предполагать, что Сантильяна-поэт отрицательно относился к народному творчеству. Его знаменитые серранильи, которыми он обессмертил себя в испанской поэзии, проникнуты народными элементами. Он был первым собирателем испанских пословиц, опубликованных им под названием «Пословицы, которые изрекали старухи». Сантильяна-практик проявлял неизмеримо бóльшую гибкость и широту, нежели Сантильяна-теоретик.

[1] Rafael Lapesa, La obra literaria del marqués de Santillana, Madrid, 1957.

Третьим автором, еще сохранившим связь с поэзией трубадуров, был Хуан дель Энсина (жил на рубеже XV—XVI веков). Гуманист и создатель ренессансной драмы, прозванный «патриархом испанского театра» Хуан дель Энсина предпослал своему «Сборнику песен» (1496) предисловие под названием «Искусство трубадура, или Искусство кастильской поэзии». Однако, несмотря на название, Энсина обращается уже к поэту, а не к трубадуру.

Конечно, и Энсина не отказывается от многих средневековых представлений. Но, человек Ренессанса, он в основном исходит из античности и итальянской традиции ее восприятия.

«Греция была матерью свободных искусств», — пишет Энсина. Утверждая благородную, возвышающую роль поэзии, которая «смягчает сердца тиранов и пробуждает благочестие», Энсина близок к античным теориям искусства, и прежде всего к Аристотелю. Поэту нужен талант, но поэзия и стихосложение это искусство, которое надо постигнуть; вслед за Боэцием Энсина советует полагаться на разум, а не на чувства.

В своем дальнейшем развитии испанская эстетика постоянно отстаивает национальную поэзию, защищает ее своеобразие. Хуан Энсина в этом смысле прокладывает пути испанской теоретической мысли. Он высоко оценивает кастильский язык и кастильскую поэзию. Говоря о ее истоках, он утверждает, что рифму ввели христианские поэты, сочинявшие псалмы. Искусство сочинять стихи пришло из Италии, но в Испании оно расцвело превыше всех других стран. То, что Хуан дель Энсина высоко ценит христианскую религиозную поэзию, тоже нельзя считать случайностью. Поэзия эта поднялась в Испании на огромную высоту. Она выступила и в лирике и в драме.

Мы говорили об отношении испанской эстетической мысли к рыцарской поэзии. Но она высказала свое отношение и к другому популярному жанру средневековой литературы — куртуазному рыцарскому роману. Расцвет рыцарского романа приходится в Испании на первую половину XVI века. Он также был запоздалым. Во Франции и Германии рыцарский роман цвел пышным цветом в XIII веке. Однако эта запоздалость испанского литературного развития составляла, как увидим, не только его слабость, но и явилась причиной его известного превосходства.

Критику рыцарского романа деятели испанского Возрождения начали давно. В книге приведен отрывок из сочинения представителя раннего Возрождения, жившего в начале XVI века Хуана де Вальдеса «Диалог о языке». «Диалог о языке» — один из первых трактатов, прославляющих испанский язык. Взгляды Хуана де Вальдеса на проблемы языка и стиля типичны для гуманистов первого этапа испанского Возрождения. Сторонник стиля простого, естественного и точ-

ного, Хуан де Вальдес рекомендует избегать вульгаризмов, с одной стороны, и культеранизмов — с другой, и весьма ценит пословицы, в которых видит яркое воплощение выдающихся достоинств испанского языка.

В свой диалог Хуан де Вальдес включает критику рыцарских романов, предвосхищающую Сервантеса. Главный упрек, который делает им Хуан де Вальдес, — отсутствие в них правдоподобия и сообразности. Однако он не отрицает и их достоинств. Не только Хуан де Вальдес, но и сам Сервантес, нанесший этим романам сокрушительный удар, видит эти достоинства. Ведь успех этих романов в XVI веке нельзя считать случайностью: их авантюрный дух отвечал настроениям людей той эпохи. «То была для буржуазии пора странствующего рыцарства, она тоже переживала свою романтику и свои любовные мечтания, но на буржуазный манер и в конечном счете с буржуазными целями» [1], — писал Энгельс.

В своем «Дон Кихоте» Сервантес удержал и развил некоторые стороны содержания и формы рыцарских романов. «Дон Кихот» последний рыцарский роман мировой литературы. Через гениальную книгу Сервантеса наследие рыцарского романа перешло в роман нового времени. В этом смысле запоздалость испанского литературного развития позволила испанской литературе установить связь с литературой XVIII—XIX веков.

Испанская эстетическая мысль XV, первой половины XVI века выполнила свою задачу — отобрала из средневекового наследия то, что было нужно для создания новой литературы и отбросила те его элементы, которые тормозили развитие новых художественных форм.

ОТ РЕНЕССАНСА К БАРОККО

Происшедшее в конце XV века завершение борьбы с маврами и укрепление национального единства страны совпали с первыми шагами свободной мысли, интересом к античной культуре, формированием гуманизма. В Испании начался Ренессанс.

Не только в конце XV, но и в начале XVI века страна переживала период подъема и достаточно быстрого развития.

Во второй половине XVI века положение начинает меняться. Объединение Испании носило внешний характер. Испанский абсолютизм, по характеристике Маркса, принял форму азиатской деспотии [2]. Поток золота, хлынувший из Америки, не встретил в Испании условий, способствующих формированию буржуазных отношений. Испанские горо-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 21, стр. 83.

[2] См.: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 10, стр. 432.

да, поднявшиеся в начале XVI века против тирании королевской власти, были раздавлены.

Прогрессивная роль королевской власти была исчерпана.

Политика Филиппа II, превратившего Испанию в центр католической реакции, прервала развитие свободной мысли, философии и публицистики. Но она не смогла парализовать великой национальной энергии испанского народа. Эта энергия проявила себя с особой силой в области искусства и литературы. Как известно, период этот получил наименование «золотого века». Расцвет этот имел свои оригинальные черты.

Слабость учено-гуманистической традиции и сравнительно незначительное ее развитие облегчили бурное проявление народного начала. Народная самодеятельность и народное творчество наложили на испанскую культуру глубокий отпечаток. Но непоследовательность общественного развития сказалась на деятельности передовых людей Испании. Испанский гуманизм пережил внутренний надлом.

Изменение общественной атмосферы, установление реакции и усиление контрреформации не могло не сказаться на том направлении, в каком развивалась общественная мысль. Она прошла в XVI—XVII веках два этапа. Содержание первого, падающего на XVI, начало XVII века, — развитие идей ренессансного гуманизма. Второй ее этап — разочарование в умственной революции Ренессанса, которое становится основным мотивом общественной мысли XVII века. Из этого возникали важные последствия для развития искусства и эстетики. В самом умственном движении Ренессанса заключены были элементы, которые способствовали его перерождению. Энгельс писал по этому поводу: «...первая форма буржуазного просвещения — «гуманизм» XV и XVI веков, в своем дальнейшем развитии превратилась в католическое иезуитство... Это превращение в свою противоположность, это достижение в конечном счете такого пункта, который полярно противоположен исходному, составляет естественно неизбежную судьбу всех исторических движений, участники которых имеют смутное представление о причинах и условиях их существования и поэтому ставят перед собой чисто иллюзорные цели» [1].

Энгельс очертил здесь эволюцию испанской теоретической мысли от первых шагов Ренессанса к ее развитию в условиях католической реакции. Рост религиозного фанатизма, тирания и преследование инакомыслящих, разгул эгоизма и хищничества, порожденных развитием денежных отношений, привели к разочарованию в человеческой природе. Она трактуется теперь как порочная и отмеченная печатью греха.

[1] «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», сост. Мих. Лифшиц, т. 1, М., «Искусство», 1967, стр. 332.

Спасти человека может только обращение к богу, апелляция к потусторонним силам. В искусстве и литературе это сказалось в возникновении стиля барокко (от итальянского слова barocco — вычурный, причудливый). Стиль этот проявился в архитектуре, литературе, живописи.

Основу искусства барокко составляет принцип контраста. Он является отражением контрастов и дисгармонии самой общественной жизни. Разочарование в человеческой природе приводит к тому, что ее слабости и несовершенству противопоставляется трезвый и острый человеческий разум. Контраст между природой и разумом проходит через все искусство барокко. В нем возникает также контраст прозаического и поэтического, уродливого и прекрасного, карикатуры и возвышенного идеала. Противопоставление реальному миру мира иллюзорного составляет слабую сторону искусства барокко. Но оборотной стороной безудержной декоративной фантастики барокко был острый разум, трезвый математический расчет.

Одним из главных принципов барокко был принцип динамики, движения. Движение это рассматривается как основное на внутренней дисгармонии, внутренних противоречиях и антиномиях. В этой внутренней дисгармонии искусства барокко нашел выражение тот факт, что в самом обществе царит дисгармония, проистекающая из борьбы эгоистических интересов.

В этих рамках от Ренессанса к барокко и развилось великое испанское искусство. В рамках этих развивалась и эстетическая мысль.

Весьма влиятельным направлением эстетики эпохи Возрождения был неоплатонизм. Возникшее не без влияния итальянских гуманистов, это направление проходит через XVI и XVII века. Обращение к Платону на первых порах было связано с оппозицией философии Аристотеля, умерщвленного схоластами и превращенного ими в своего предшественника. Платон оказывался путем к более живому и цельному пониманию мира.

У истоков этого направления стоит в Испании Иуда Абарбанель (1460?—1520), известный под псевдонимом Леон Эбрео. Его знаменитые «Диалоги о любви» появились в Риме в 1535 году, были переведены на испанский в 1582-м.

Согласно Леону Эбрео, красота земных материальных существ является лишь отблеском божественной красоты. Сам душевный мир человека лишь частица божественной мудрости и божественной красоты. Решающее значение Леон Эбрео придает любви. Чувственная любовь — низшее проявление человеческой природы. Это низшее проявление может быть возвышено и очищено приобщением к высшей красоте и мудрости при помощи идеальной, рациональной любви. Предаваясь высокой любви, душа человека сливается с универсальной кра-

сотой, божественным разумом. Этот божественный разум отнюдь не противостоит природе, наоборот, ему придана явно пантеистическая окраска. Нет сомнения в исходной идеалистической посылке Леона Эбрео. Но известный советский медиевист К. Н. Державин справедливо приводил по поводу Леона Эбрео слова Энгельса о том, что даже идеалистические системы наполнялись в эпоху Возрождения материалистическим содержанием. Прославление высокой идеальной любви, стремление к которой заложено в природе человека, обращалось против средневекового аскетизма. Не случайно Леон Эбрео оказал влияние на Сервантеса и Лопе де Вегу.

Мы не можем здесь детально проследить развитие неоплатонизма в Испании XVI—XVII веков. Ограничимся только следующими замечаниями. Противопоставление Платона Аристотелю было сравнительно кратким.

Уже Марсилио Фокс (1528—1560) стремится объединить *идею* Платона с *формой* Аристотеля, правда сохраняя примат Платона.

Для того, чтобы показать эволюцию неоплатонизма в XVII веке, упомянем еще одну фигуру. Это иезуит немецкого происхождения Хуан Эусебио Ниеремберг (1595—1658). Его «Трактат о красоте бога и ее благотворном влиянии на бесконечное совершенствование божьего создания» (1641) считается одной из вершин неоплатонической эстетики XVII века. Надо отметить, что Эусебио Ниеремберг отнюдь не следует только за Платоном. Среди его источников и Аристотель, и Платон, и Псевдо Дионисий, и св. Августин. По дело не только в этом. Сама концепция этого мыслителя несет на себе печать XVII века. Совершенство бога столь велико, что наш разум неспособен понять его, «ибо его непостижимый свет и красота побеждают разум». Но эта своеобразная «слабость разума» перед лицом бога не только контрастирует, но и сочетается с рационализмом. Источником красоты является тот же разум. «Надо объяснить, почему так любят прекрасное... утверждаю, что причина, по которой телесная красота приятна, заключается в том, что она — тень и подражание разуму, потому что мы видим в человеческом теле след и знак интеллектуального и духовного».

Сам контраст «слабости разума» перед лицом бога и одновременно силы и преобладающей роли разума делают Эусебио Ниеремберга одним из типичных эстетиков XVII века, века барокко.

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ДРАМЫ

Великая драматическая система возникает там, где есть широкий слой свободных людей, не знающих крепостной зависимости, сознающих свои права и гордых успехами своего отечества. В Испании такой слой существовал. Это были крестьяне, бежавшие от крепостного гнета

северных провинций в Кастилию и создавшие в ней свободные поселения. Вместе с кастильскими городами они составляли мощный плебейский лагерь.

Испания — вторая после Англии европейская страна, пережившая расцвет национальной драматургии. Так же как и в Англии, драматическая система в Испании приобрела народный характер, в ней возник публичный театр, обращенный к народному зрителю. Прямая связь теоретической мысли с практическими задачами искусства отчетливо выступает в теории драмы.

В отличие от англичан испанцы не только создали национальную драму; они и теоретически обосновали ее. Торрес Наарро, Хуан де ла Куэва, сам Лопе де Вега, Тирсо де Молина — творцы испанской национальной драмы, выступили и как авторы теоретических сочинений [1].

На рубеже XVI и XVII веков множество эстетических трактатов было посвящено этому жанру. Споры о драме были в то время особенно острыми. И это нельзя считать случайностью. Вопреки классической субординации жанров Луис Альфонсо де Карвальо заявил даже в своем трактате «Лебедь Аполлона», что драматургия и есть поэзия по преимуществу.

Объясняется это той ролью, которую играла драма в эпоху Возрождения. Конфликт уходящего феодально-патриархального мира и нарождающейся государственности, рост личности и ее столкновение с патриархальными жизненными устоями — находили отражение прежде всего в драматической форме.

Возрождение интереса к античности, с которым было связано умственное движение Ренессанса, привело испанцев к античным теориям драмы, и прежде всего к Аристотелю и Горацию. Большое значение для восприятия этих теорий имела деятельность итальянских теоретиков, положивших начало классицизму эпохи Возрождения. Испанский классицизм складывался под бесспорным влиянием итальянского.

Та борьба, которая шла в Испании между сторонниками классицизма и защитниками национальной драмы, в конечном счете решала вопрос — как понимать правду в искусстве [2].

Как известно, теория «трех единств», которую представители классицизма возводят к Аристотелю, отнюдь не была создана им. Аристотель говорит лишь о единстве действия. Что касается единства времени, то по этому поводу он не предписывал ничего. Аристотель заметил только, что желательно, чтобы действие трагедии охватывало не

[1] См. ценную статью З. И. Плавскина «Эстетические воззрения Лопе де Вега и его школы».— «Ученые записки Ленинградского университета», № 212, серия филолог., вып. 28, Л., 1956.

[2] См.: Alberto Porqueras, El problema de la Verdad Poética en el siglo de oro.— „Atenee", Madrid, 1961.

более суток. О единстве места он вообще не упоминал. Теорию «трех единств» — в том виде, в каком она нам известна, — разработали итальянские теоретики. В законченном виде ее выразил Кастельветро. Формулируя правила трех единств, теоретики классицизма исходили из принципа правдоподобия. Зритель в течение всего представления находится на месте. Чтобы он поверил в истину того, что ему показывают, надо, чтобы и события происходили в одном месте. Зритель находится в театре ограниченное время. Поэтому нужно, чтобы события развертывались не больше, чем за двадцать четыре часа.

С начала XVI века в Испании появляются переводы и комментарии к Аристотелю и Горацию как на испанском, так и на латинском языке. Известны испанцам и итальянские теоретики. Однако в испанских трактатах об искусстве очень рано возникли оригинальные черты, намечающие выход за пределы канонических теорий классицизма.

В конце XVI века в Испании появилось несколько поэтик, содержащих рассуждения о метрике и сопоставление итальянской и испанской системы стихосложения. На фоне посредственных сочинений выделяется «Древняя поэтическая философия» медика из Вальядолида Алонсо Лопеса Пинсиано. Сочинение это вышло в свет в 1596 году, но судя по тому, что Пинсиано не упоминает Лопе де Вегу и никак не использует его художественный опыт, оно было написано раньше.

Сочинение Пинсиано представляет собой цельную эстетическую систему, а не собрание мелочных замечаний о стихосложении и грамматике.

Написано оно в форме посланий, в которые вставлены диалоги.

Пинсиано излагает учение Аристотеля и Горация, а также их итальянских комментаторов. При этом он также пытается сочетать Аристотеля с Платоном.

Мы остановимся здесь только на одном моменте поэтики Пинсиано, который получил потом развитие у теоретиков испанской национальной драмы.

Пинсиано начинает с общих рассуждений о стремлениях человека к добру и красоте, о сущности поэзии. Вслед за Аристотелем он рассматривает поэзию как подражание. Поэзия, как и другие искусства, изобретена для того, чтобы услаждать и поучать. Выполнить эту задачу подражание может только в том случае, если оно будет правдоподобным. Но подражание отнюдь не сводится к копированию жизни. Совсем наоборот. Для того чтобы услаждать и поучать, требуется иное.

«...Если поэт нарисует людей такими, каковы они есть, он не вызовет восторга, который составляет важнейшую часть и существенное свойство наслаждения. Главная задача состоит не в том, чтобы говорить о вещи правду, но в том, чтобы правдоподобно лгать о ней. И по-

скольку поэт трактует об универсальном, философ справедливо замечает, что поэзия превосходит историю»[1].

Чтобы до конца уяснить позицию Пинсиано, надо отметить, что, в отличие от Аристотеля, он отрицает возможность использовать в поэзии исторические сюжеты. Пинсиано требует, чтобы поэт измышлял новые, свои собственные. Пинсиано отказывает Лукану и Лукрецию в звании поэтов. Он делает это на том основании, что в своем творчестве «они не подражают вещи, а воспроизводят ее, какой она была, есть и будет. Поэтическое искусство созидает вещь, вновь рождает ее на свет, и поэтому ему дают греческое имя, которое по-испански значит созидательница (haze dora)... История привязана к частной истине, а поэт может двигаться в свободных пределах истины универсальной, не нарушая правдоподобия, что составляет основу подражания» (v. II, p. 228). Пинсиано прав, когда утверждает, что задача поэта состоит не в том, чтобы копировать жизнь; прав, и когда подчеркивает активную, обобщающую силу искусства. Но, следуя за Платоном, он отрывает идеальное от реального и самому реальному отказывает в способности выражать идею. С другой стороны, Пинсиано защищает живое искусство от догматических правил и мелочных придирок критиков-педантов.

Издатель и исследователь работы Пинсиано Муньос Пенья приводит такие его слова: «Я придерживаюсь такого мнения, что, если фабула хорошо составлена, ее надо апробировать и похвалить, ибо, как говорит Гораций, когда основное хорошо, не надо сердиться на мелкие погрешности; не надо говорить об отдельных пятнах потому, что порой они исчезают за красотой самого искусства; не все правила, которыми должны руководствоваться государства и политики, уже описаны в истории, и тем менее все правила поэтики испытаны на практике; недостаточно для того, чтобы осудить что-нибудь, сказать: так не делал ни Гомер, ни Вергилий, ни Еврипид, ни Софокл».

Конечно, в основных, решающих моментах Пинсиано был всего лишь комментатором классической теории, даже не помышляющим о пересмотре и отказе от нее. Тем более знаменательны те места в его сочинении, где он, словно предвосхищал основное направление развития испанского искусства и эстетики.

Главный толчок развитию эстетической теории дала практика развивающейся испанской драмы. Напомним некоторые факты.

В 1517 году драматург и поэт Торрес Наарро выпустил сборник

[1] Цит. по: Marcelino Menéndez-y-Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España, Madrid MCMLXII, v. II, p. 227. Фрагменты эстетических трудов XVI—XVII веков приводятся преимущественно по книге Менендеса Пелайо, отсылки далее в тексте на том и страницу этого издания.

«Пропалладия», в котором опубликовал свои стихи и комедии, а в предисловии изложил теоретические взгляды на драму.

В 70-е — начале 80-х годов XVI века на испанской сцене появляются пьесы Хуана де ла Куэвы. В начале XVII века он пишет свой эстетический трактат.

В 80—90-е годы развертывается драматургическая деятельность Сервантеса, написавшего, как он сам говорил впоследствии, двадцать, тридцать пьес.

С начала 90-х годов выступает Лопе де Вега, постепенно вытеснивший основных своих соперников и ставший «завоевателем комедийной монархии» (выражение Сервантеса).

Стоящий у истоков этого движения Торрес Наарро, писатель начала XVI века, — фигура, типичная для первого этапа испанского Возрождения.

В своем введении Наарро ссылается на признанные античные авторитеты. Но у него есть и собственное понимание того, что такое комедия, которое он считает нужным изложить. Определение это вполне оригинально и одновременно в некотором смысле предвосхищает теорию и практику крупнейших представителей испанской драмы последующей эпохи.

По мнению Торреса Наарро — комедия «не что иное, как хитроумное сплетение примечательных и в конечном счете веселых событий, разыгрываемое действующими лицами». Как справедливо заметил А. А. Аникст, формулировка эта интересна тем, что веселыми эти события оказываются только в конечном счете. В комедию может входить и серьезное содержание, что, естественно, расширяет ее возможности [1].

Сохраняя деление комедии на пять актов, Торрес Наарро считает, что акты надо именовать *хорнадами*. Он утверждает, что на испанском языке достаточно двух типов комедии — достоверной, изображающей события, имевшие место в жизни, и фантастической, о происшествиях вымышленных, но имеющих видимость правды. Теоретические взгляды Торреса Наарро и его драматургическая практика в известной мере определили собственно эстетическую теорию, то, что писали авторы «поэтик».

Деятельность Хуана де ла Куэвы составляет важную ступень как в создании испанской драмы, так и в ее теоретическом обосновании. Стихотворный трактат «Поэтический образец» написан в 1606 году, за три года до поэмы Лопе де Веги «Новое искусство сочинять комедии». При жизни автора он не был опубликован и увидел свет только в

[1] См.: А. А. Аникст, Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, М., 1967, стр. 201.

1774 году. По форме «Поэтический образец» мало чем отличается от многочисленных поэтик, появлявшихся в Испании и излагавших принципы классицизма, по духу он близок к «Посланию к Пизонам» Горация.

Но Куэва не ограничивается изложением общих принципов классической поэтики. Оригинальность его работы — в защите и прославлении испанского языка и испанской поэзии.

Поэма Куэвы имеет ту же направленность, что и трактат француза Дю Бэлле «Защита и прославление французского языка». Высокий пиетет перед античностью не мог помешать развитию этой прогрессивной тенденции эпохи формирования нации и национального государства. Но прославление испанского языка и испанской поэзии носит у Куэвы даже более смелый и решительный характер, чем у его французского современника. Испанский язык благозвучен, не уступает латинскому и греческому и способен выражать самые высокие понятия. Куэва говорит о заслугах испанских поэтов (например, Сантильяны), но вместе с тем высоко оценивает и испанский народный романс. Он ставит его в один ряд с греческими рапсодиями.

Особенно оригинально и интересно то, что пишет Куэва в своем третьем послании об испанской национальной комедии; он говорит о собственном творчестве и своих заслугах. Но поэма его была написана в то время, когда Лопе де Вега уже создал многие из своих замечательных комедий. Куэва безусловно имеет в виду его творческий опыт и опирается на него. Куэва считает, что античные классики, так же как и старые испанские писатели, скучны. Мы не следуем Плавту и Теренцию и не соблюдаем их законов. Происходит это не потому, что в Испании нет умных и знающих античные правила людей. Эти перемены подсказаны духом времени, нравами, эпохой. Его самого, Куэву, обвиняли в том, что он, нарушив законы комедии, первый вывел на подмостки королей и богов. Он сократил количество действий с пяти до четырех и назвал их хорнадами. Показательно, что разные драматурги этой эпохи двигались в одном направлении. Карвахаль тоже написал комедию в четырех актах. Торрес Наарро, как мы видели, дал им название хорнада.

Куэва отмечает, что испанские драматурги пренебрегают правилом, предписывающим втискивать в пределы одного дня множество разнообразных вещей. Все эти новшества подрывают основы классицизма. Гордый завоеваниями испанской комедии, Хуан де ла Куэва хвалит изящество ее хитроумных фабул. Нет ни одного акта, в котором не происходило бы движения запутанной и сложной интриги. Оригинальны неожиданные развязки испанской комедии, которая славит исторические события, чтит жития святых, искусно живописует переживания любви.

В своем «Новом искусстве сочинять комедии» Лопе де Вега гениально оттенил ряд существенных вопросов, которые остались вне поля зрения Куэвы. Но общее направление развития комедии указано Куэвой точно. Все это свидетельствует о том, что принципы Лопе де Веги были подсказаны самой жизнью. Об этом же свидетельствует и то, что некоторые противники Лопе де Веги вынуждены были капитулировать и признать победу Лопе. Особенно интересно, что среди этих людей находился сам великий Сервантес.

Взгляды Сервантеса на театр прошли два этапа. На первом этапе Сервантес примыкает к тому направлению испанской теоретической мысли, которое может быть обозначено как классицизм.

В первой части «Дон Кихота» в 48 главе находится знаменитый разговор о комедии. Устами своих персонажей Сервантес порицает те комедии, которые пишутся без знания правил, на потребу черни.

В 1615 году Сервантес выпустил сборник пьес, озаглавленный «Восемь комедий и восемь интермедий, новых, никогда ранее не представленных». Этот сборник знаменует новый этап в развитии его взглядов на драматургию.

Сервантес вынужден признать теперь неизбежность перемен и необходимость писать комедии в новом духе. Он выразил эту мысль в диалоге, вставленном в комедию «Счастливый плут». Время меняет форму комедии.

Но особенно остроумно, блестяще и талантливо выразил эту мысль Лопе де Вега. Свои драматургические принципы он изложил в поэме «Новое искусство сочинять комедии в наше время»[1]. Очень важно представить себе, когда и в каких условиях она написана. Поэма создана в 1609 году. Лопе де Вега был уже достаточно известен. Но зенит его славы и полное признание его реформы были еще впереди. Ведь он прожил после этого еще двадцать шесть лет. Написана поэма в шутливом и ироническом тоне и адресована некой Мадридской Академии.

Шутливый тон выбран Лопе де Вегой не случайно. Он помогает ему, не обостряя расхождений и не делая свою позицию чрезмерно категорической, изложить свои творческие принципы. Естественно, что в такой форме он не мог выразить их с исчерпывающей полнотой.

Первый биограф Лопе де Веги, Монтальван, писал, что драматург хотел на склоне лет сделать это в специальной работе. Осуществить свое намерение он не успел. Но в его прологах к собственным коме-

[1] Диалог между «Комедией» и «Любопытством» из пьесы Сервантеса «Счастливый плут», так же как и «Новое искусство сочинять комедии» Лопе де Веги, опубликованы в кн. «Хрестоматия по истории западноевропейского театра» под ред. С. Мокульского, М., 1953.

дням и произведениям других авторов, в его поэмах, новеллах и пьесах разбросаны многочисленные высказывания об искусстве. Они помогают уточнить, развить и пополнить то, что написано в «Новом искусстве сочинять комедии». Поэтому современные исследователи выводят взгляды Лопе не только из этой поэмы, но из всей совокупности его высказываний [1].

Лопе де Вега говорит в своей поэме, что он с детских лет знает правила античности, уважает их и признает их законность. Но когда он пишет комедии, он велит вынести из своего кабинета Теренция и Плавта, на шесть ключей запирает законы и пишет так, как пишут те, кто хочет снискать аплодисменты черни.

Все это требует пояснения. Прежде всего, понятие черни, простонародья (vulgo) не просто совпадает с понятием народа. Чернь — это зрители театра Лопе, современные ему испанцы, далекие от школьной премудрости и вообще довольно невежественные. Лопе ориентируется не на мнение знатоков-педантов, а на вкусы этих зрителей, которым хочет доставить художественное наслаждение.

Однако вопрос об отношении Лопе к классическим правилам, разработанным древними, не так прост. Он вовсе не отбрасывает их, а лишь берет из них то, что соответствует его времени. Лопе признает справедливость того стремления к правдоподобию, которое лежит в основе этих правил. Но он считает, что понятие правдоподобия, которое годилось для античной драмы, уже не соответствует требованиям его времени. И его необходимо реформировать. Поэтому слово «искусство» применимо не только к правилам древних. Оно применимо и к тем правилам, которые создает сам Лопе де Вега. Его поэма и носит название «Новое искусство сочинять комедии в наше время».

Лопе де Вега различает трагедию и комедию. В основе трагедии исторические события, в основе комедии — вымышленные. В трагедиях действовали знатные особы, в комедиях — плебеи.

Лопе де Вега нарушил это правило и вывел в комедии короля и знатных особ. Таким образом он расширил социальный кругозор комедии. С другой стороны, Лопе вводит в трагедию плебейских персонажей, что способствует ее демократизации.

Предъявляя требование смешивать трагическое и комическое, Сенеку и Теренция, Лопе де Вега ссылается на природу, которая хороша именно своим разнообразием. Аргумент этот типичен для гуманистов Возрождения. Природа для них и учитель, и пример разнообразия, и образец гармонии.

[1] Так написана, например, последняя книга на эту тему: Pérez, Luis Carlos y Sánchez Escribano, Federico. Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática, Madrid, 1961.

«Все в природе связано цепью гармонии, элементы и небесные тела, хотя и противоположны друг другу, стремятся к ней же»,— пишет Лопе де Вега в своей «Аркадии»[1].

Лопе де Вега отбрасывает догматическое противопоставление трагического и комического, которое составляло одну из основ эстетики классицизма. Как отметил Менендес Пидаль, Лопе расширяет таким образом сферу эстетического наслаждения[2]. Мы можем прибавить к этому, что он расширяет и сферу реализма.

Теоретики классицизма создали правила трех единств в интересах правдоподобия. Лопе и сторонники его школы побивают их их же собственным оружием. Они критикуют эти правила за то, что они противоречат правдоподобию, мешают подражанию природе.

В произведениях Лопе де Веги разбросаны многочисленные насмешки над этими правилами.

Так в новелле-комедии «Доротея» одно из действующих лиц, намекая на то, что герой комедии не должен удаляться больше чем на двадцать шагов от основного места действия и выходить за рамки одного дня, говорит: «Вот уже три месяца, как мы выехали из Мадрида, но если бы любовь дона Фернандо изображалась в пьесе, соблюдающей все правила искусства, то должно бы пройти не более двадцати четырех часов; что же касается выхода за пределы одного места, то с точки зрения правил это непростительно и абсурдно»[3].

Ученик и последователь Лопе де Веги, Тирсо де Молина в своих «Толедских виллах» развивает эту мысль и превращает ее в неотразимый аргумент против правил классицизма.

«Да, древние авторы установили, что комедии надлежит изображать лишь такое действие, которое может совершиться в душе человеческой за двадцать четыре часа. Но сколь нелепо было бы, если бы в такой короткий срок разумный юноша успел влюбиться в благонравную даму, снискать ее расположение дарами и нежными речами, когда еще дня не прошло, настолько пленить ее и преуспеть в любви, что, начав ухаживать утром, вечером он уже на ней женится! Как же тут найти время для ревнивых подозрений, горького разочарования, утешительной надежды и прочих чувств и атрибутов любви, без которых она ровно ничего не стоит? И как может влюбленный заявлять о своей верности и стойкости, пока не пройдут месяцы и даже годы для испытания его постоянства?

[1] Obras no dramaticos de Lope de Vega, Biblioteca de autores españoles, Madrid, 1945, p. 129.

[2] См.: Менендес Пидаль, Избранные произведения, М., 1961, стр. 690.

[3] Lope de Vega, Comedias escogidas, Biblioteca de autores españoles, t. I, Madrid, 1933, p. 60.

Оттого-то в комедии надо допустить, будто проходит столько времени, сколько необходимо, чтобы действие имело законченность»[1].

Лопе де Вега говорит о стеснительности правил. Тирсо де Молина прямо указывает, что они вредят психологическому правдоподобию, и с этих позиций отвергает их.

И тем не менее рациональное зерно, которое есть в этих правилах, должно быть, по мнению Лопе, использовано современным драматургом. Правда, использовано творчески, в духе своего века.

Лопе де Вега признает, что комедия требует концентрации времени. Он и сам стремится уложить действие в кратчайший срок. Отвергает он только категорическое требование уложить его в одни сутки (он полагает, что это требование восходит к Аристотелю). Если автору надо изобразить события, происходящие в течение многих лет, их можно вместить в комедию. Но, для того чтобы не нарушать правдоподобия, большие промежутки времени надо располагать между актами. Тогда воображение зрителя примирится с тем, что за короткое время спектакля протекло так много времени.

Отказавшись от требования втиснуть действие пьесы в одни сутки, автор должен следить за тем, чтобы каждый отдельный акт не вмещал больше суток. Это нужно для того же соблюдения правдоподобия. Отсюда и возникает термин хорнада, на котором настаивал уже Торрес Наарро, изобретение которого приписывал себе Куэва и которым пользовался Лопе.

Хорнада — день, в течение которого происходит действие одного акта, то есть те же самые сутки. В старой классической трагедии действие происходило в течение одних суток, и она членилась на пять актов.

В комедии Лопе каждое действие может обнимать сутки. Исходя из этого, достаточно не пяти, а трех актов. В них вполне можно уложить фабулу. Мы видели, как испанские драматурги упорно стремились к сокращению числа актов — сначала до четырех, а потом до трех.

Неправильно было бы думать, что Лопе де Вега отвергает единство действия. Он лишь истолковывает его более широко. Единство фабулы заключается в том, что из нее нельзя вынуть ни одного звена, чтобы не нанести урон целому. Но из этого вовсе не следует, что фабула должна строиться на одном событии, как того требовали представители классицизма.

Обращаясь к практике Лопе де Веги, надо напомнить, что рядом с основной любовной парой и основной интригой в его «комедиях плаща и шпаги» действует вторая любовная пара и существует вторая интрига.

[1] Тирсо де Молина. Толедские виллы. М., 1972, стр. 116—117.

Введение второй, а иногда и нескольких любовных интриг важно с точки зрения реалистического отражения жизни. Благодаря этой второй интриге Лопе раскрывает жизнь в глубину.

Как видим, Лопе отказывается от стеснительных правил классицизма в интересах правдоподобия, а говоря современным языком, расширения реализма, более гибкого, широкого и глубокого отражения жизни. Как и его предшественники, Лопе де Вега примыкает к Аристотелю, когда утверждает, что комедия, как и другие виды поэзии, подражает поступкам человека и правдиво рисует нравы своего века.

Задача комедии поучать и развлекать. Для того чтобы выполнить эту задачу, подражание должно быть правдоподобным.

Защитники условности, исповедующие модернистскую веру, всячески стремятся опереться на Лопе де Вегу, подчеркивая условность его площадного народного театра. Но Лопе де Вега был совершенно чужд сознательного стремления к условности. Условность, которая была в его искусстве, опиралась на народные представления о театре, на привычное и принятое народом.

Правдоподобная фабула не обязательно базируется на подлинных исторических событиях. Не важно, является ли сюжет правдой, важно, чтобы он выглядел правдоподобным.

Но если Пинсиано вообще отрицал возможность положить историческое событие в основу фабулы пьесы, Лопе де Вега не отрицает такой возможности. Он рассуждает по-другому. Главное условие должно состоять в том, чтобы выбрать сюжетом правдоподобные вещи, которые были, которые могут быть или те, которые известны.

Для того чтобы правдиво изобразить действительность, ее нужно несколько усовершенствовать по сравнению с тем, какова она на самом деле.

В предисловии к «Валенсианской вдове» Лопе де Вега пишет: «Это не ложь, если даже не произошло буквально так. Самое существенное сделать это правдоподобным, как поступают женщины, когда подкрашиваются» [1].

Усовершенствование действительности, преображение ее в нужном духе — проявление активной созидательной деятельности поэта—творца.

Лопе де Вега исходит из формулы Цицерона, которую приводит в своей поэме. Комедия является не только «зеркалом нравов», но и «живым образом истины». Понимать это надо в том смысле, что задача поэзии не просто изображать существующие нравы, но и показывать жизнь, какой она должна быть. Короче говоря, Лопе де Вега требует от искусства, чтобы оно заключало в себе идеал.

[1] Lope de Vega, Comedias escogidas, Biblioteca de autores españoles, t. I, p. 67.

Реформа, произведенная Лопе де Вегой, и победоносное утверждение его творческих принципов вызвали во втором десятилетии XVII века ожесточенную полемику. В ответ на нападки появились теоретические сочинения, в которых были выдвинуты новые аргументы в пользу созданного Лопе типа комедии. В результате этого испанская эстетическая мысль пришла к весьма оригинальному обоснованию литературного прогресса.

Особенно ожесточенными были нападки на Лопе де Вегу в 1617 году. Почти одновременно вышли книга писателя Суареса де Фигероа «Путешественник», «Поэтические таблицы» лиценциата Франсиско Каскалеса и латинский трактат Spongia, написанный неким Педро де Торресом Рамилой. Они все направлены были против деятельности Лопе де Веги, а Spongia содержала столь неприличные нападки на его личность и творчество, что, по преданию, великий драматург и его друзья скупили все экземпляры этого сборника и уничтожили их. В довершение они выпустили в 1618 году ответ на него под названием Expostulatio Spongiae.

В нем помещено возражение, подписанное Франсиско Лопесом де Агиларом (псевдоним, которым часто пользовался Лопе де Вега), и рассуждение некого Альфонсо де Санчеса, преподавателя еврейского языка в университете Алькала де Энарес.

В этом трактате, посвященном защите вольностей испанского театра и права его усовершенствовать и развивать комедию дальше, Альфонсо Санчес писал: «Природа дает законы, а не получает их. Опираясь на опыт и размышления, люди понемногу изобрели искусства, но они оставались грубыми и несовершенными, поэтому другие люди и смогли их позднее усовершенствовать. Было бы очень пагубно, если бы искусства все время держались на том же уровне. Если верно, как это писал Аристотель, что искусство подражает природе, высшее искусство состоит в том, чтобы стать к природе ближе. Если в механических искусствах дозволено, и каждый день мы это видим, прибавлять новое к уже изобретенному, почему не должны мы это делать в науках и искусствах?» (v. II, p. 305—306).

Для того чтобы подыскать аргументы, оправдывающие отступления от канонических правил классицизма, защитники испанской комедии ищут новые жанровые определения, пытаются опереться на другие роды искусства. В 1616 году в Валенсии вышел сборник под названием «Путеводная звезда испанской поэзии». В нем опубликована «Апологетика испанской комедии», написанная неким Рикардо де Турья (очевидно, псевдоним).

Защищая новую комедию от обвинения в том, что в ней смешивается трагическое и комическое, Рикардо де Турья пишет: «На это я мог бы ответить, что любая комедия из тех, что мы видели ныне

в Испании, является не просто комедией, а трагикомедией, представляющей собой смесь комического и трагического жанра. Она заимствует у последнего важных персонажей, великие события, ужас и сострадание, а у первого изображения частных отношений, смех и остроумие. И никто не принимает такое сочетание за нечто необычайное, потому что ни жизни, ни поэтическому искусству не противоречит то, что в одно и то же произведение вводятся и знатные и незнатные персонажи» (v. II, p. 309).

Создание таких трагикомедий отвечает вкусам испанцев, и поэтому драматурги правильно поступили, что встали на этот путь,— заключает Рикардо де Турья.

Новые доводы приводит в пользу формы испанской комедии Франсиско де ла Барреда, написавший в 1622 году трактат об идеальном государе Трахано Аугусто. Десятую главу этого трактата составляет рассуждение «Обличение комедий, которые запретил Трахано, и апология наших комедий».

Барреда пишет: «Комедии, которыми мы сегодня наслаждаемся, являются совершенным миром поэзии, обнимающим собой и включающим в себя все разнообразие поэм, разновидности которых (хотя и существующие раздельно) составляли славу древних. Это разнообразие поэм в нашей комедии весьма оправдано, ибо комедия является отражением поступков, многие из которых имеют различные душевные движения... Аристотелю казалось, что трагедии и комедии должны быть разделены... Есть люди, которые так суеверно относятся к древности, что без особого обета упорно следуют ей. Мы считаем, что надо давать больше веры суждениям людей нового времени, поскольку они знают древних и те испытания и исправления, которые внесло время, чьему зажженному факелу мы обязаны светом...» (v. II, p. 317).

В высказывании Барреды интересно и то, что он видит в новой комедии своеобразную поэму, включающую в себя разнообразные типы поэм, существовавшие в древности раздельно. Идея превосходства людей нового времени над древними выражена здесь достаточно определенно.

Наконец, завершением всей этой борьбы за утверждение принципов Лопе де Веги было выступление его выдающегося преемника Тирсо де Молины. В своих «Толедских виллах», выпущенных в 1624 году, он подводит итоги победе Лопе де Веги и собирает все аргументы в защиту испанской национальной комедии.

Но «Толедские виллы» и сама позиция Тирсо де Молины как теоретика и практика комедии отличается от позиции его великого предшественника.

Дело не только в том, что поэма Лопе де Веги была написана в то время, когда новые принципы еще только утверждались, а «Толед-

ские виллы» констатируют окончательное признание реформы Лопе де Веги со стороны передовых людей Испании.

Лопе де Вега был поэтом Ренессанса. Тирсо де Молина и другие его последователи создавали комедию барокко. Однако ее предпосылки уже заложены в творчестве самого Лопе де Веги. То, что он соединял в своей комедии разнообразные и противоречивые элементы — высокое и низкое, трагическое и комическое, само могло послужить источником для создания барочных контрастов.

С другой стороны, принцип комедии интриги, как бы приводящей в движение и раскрывающей разные планы жизни, несущей в своем потоке действующих лиц, тоже легко мог быть перетолкован в барочном духе.

Комедия барокко была не только комедией, рисующей изгибы и изломы психологии, причудливую игру страстей, но прежде всего комедией интриги.

В мире происходит беспрерывное движение, находящее выражение в интриге столь же причудливой и замысловатой, как формы барочной архитектуры. И, подобно тому как при созерцании архитектуры барокко мы получаем наслаждение от игры перетекающих форм, все новых их сочетаний, зритель комедии увлекается новыми и неожиданными ситуациями, возникающими из пересечения интриг, сложной игры совпадений и случайностей. Комедия барокко стала комедией интриги, в которой царствует случайность.

Для искусства барокко характерна своеобразная активность, стремление захватить и увлечь зрителя. Этот принцип выражен уже в требовании Лопе де Веги держать зрителя в напряжении при помощи интриги, не давать ему опомниться до конца комедии.

Таким образом, передовая испанская мысль упорно подыскивает доказательства прогресса, осуществленного испанской драматической школой во главе с Лопе де Вегой.

Перед нами тот же «спор о старых и новых поэтах». В этом споре сторонники новых одержали бесспорную и убедительную победу.

В отличие от Франции XVII века, где победила идея подражания античным классикам, в Испании этой эпохи победила теория, утверждающая самобытное, народное искусство.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВ

Второй сферой, в которой испанцы достигли в XVI—XVII веках больших высот, были искусства пластические. Мы имеем в виду архитектуру и особенно живопись.

Однако, в отличие от драмы, где оригинальная художественная система была не только создана, но и теоретически обоснована, в об-

ласти пластических искусств между теорией и практикой существовал своеобразный разрыв.

Менендес-и-Пелайо пишет, что тот, кто после знакомства с испанской живописью обратится к теориям, которые ее сопровождали, будет поражен бедностью идей. Маститый ученый отмечает, что художники той эпохи руководствовались не теориями, а инстинктом гения. Испанские теоретики проповедовали идеалистические концепции в духе итальянского неоплатонизма, а испанские художники создавали мощные реалистические произведения.

Замечание Менендеса-и-Пелайо в каких-то моментах является верным. Но все же при более пристальном рассмотрении обнаруживается, что дело обстояло несколько сложнее.

Как ни сильно было влияние античных мыслителей и особенно теоретиков Итальянского Возрождения, оригинальные черты выступают и у испанских теоретиков пластических искусств. Они подсказаны были развитием испанского искусства.

Это обнаруживается уже в первой испанской работе, претендующей на эстетическую теорию. Таково сочинение любителя античной архитектуры и изящной словесности капеллана Диего де Сагреды «Римские пропорции» (1526).

Построенная в форме диалога, работа эта посвящена защите и изложению канона Витрувия. Сагреда обвиняет испанцев в том, что они искажают античные пропорции, портят их различными нововведениями. И вместе с тем тот же Диего де Сагреда, как истинный испанский теоретик, далек от педантического следования канону Витрувия. Он настаивает, например, на необходимости обильных украшений, что было абсолютно чуждо римской архитектуре и типично для испанского барокко.

Как ни значительно было то, что создали испанцы в области архитектуры (достаточно вспомнить деятельность Эрреры и его великолепный Эскориал), сферой, где они имели крупнейшие после литературы завоевания, была, конечно, живопись. Практика испанского искусства помогла преодолеть отвлеченные каноны и в теоретических сочинениях, посвященных живописи.

Самой значительной и фундаментальной книгой по теории живописи была работа учителя и тестя Веласкеса Франсиско Пачеко — «Искусство живописи» (1549) [1]. Пачеко был одним из образованнейших людей своего времени, большим знатоком пластических искусств, близко знакомым с творениями художников своей эпохи.

[1] Большие отрывки из этой книги, а также из другого сочинения того времени, «Практические рассуждения о благороднейшем искусстве живописи» Хусепе Мартинеса, опубликованы в III томе сб. «Мастера искусства об искусстве» в переводе К. Малицкой.

В теоретической части своего труда он опирается на итальянских теоретиков эпохи Возрождения, а также на работы Дюрера и Карла Ван Мандера.

По мнению Пачеко, художник должен подражать образцам античности, итальянского классического искусства или природе. Подобно неоплатоникам, Пачеко исходил из объективного существования идей. Обращаясь к природе, художник не должен слепо подражать ей. Он должен облагородить природу идеей и таким образом достигнуть совершенства.

Однако при всей близости Пачеко к неоплатоникам практика испанского искусства, и прежде всего его гениального зятя Веласкеса, вносила известные коррективы в его концепцию. Как справедливо отмечает К. Малицкая, Пачеко предлагает художнику всегда и во всем следовать природе, — и соглашается признать даже жанровую живопись («бодегонес»), если она написана с таким искусством, с каким писал ее Веласкес [1].

Интересно, что испанцы не сочиняли в ту эпоху теоретических работ, посвященных скульптуре. Наоборот, мы постоянно встречаемся с сопоставлением живописи и скульптуры, при котором преимущество отдается живописи.

Подобного рода сопоставление встречается у того же Пачеко. Он отдает предпочтение живописи и рассуждает так: скульптура имеет над живописью то превосходство, какое правда имеет над вымыслом. Но задача искусства казаться, а не быть. И живопись обладает в этом смысле преимуществом перед скульптурой, которая мертва.

Особенно отчетливо вопрос о преимуществах живописи перед скульптурой изложен в «Диалоге природы, живописи и скульптуры» Хуана де Хауреги. В ряде случаев его аргументация совпадает с аргументацией Пачеко.

Живопись имеет преимущество перед скульптурой в том, что более всеобъемлюща и духовна, не связана с аморфной массой тяжелого материала.

Это предпочтение живописи характерно для эстетической системы, которая отвергает каноны античного искусства. Оно связано с близостью испанского искусства к эстетике барокко.

Как известно, искусство, восходящее в своих принципах к античности, — безразлично, будут ли это мастера Возрождения или классицизм, — оперирует четко отграниченными планами. Оно дает отчлененное, так называемое дифференциальное пространство. Именно поэтому скульптура с ее четко выраженными объемами была основным видом античного искусства.

[1] См. «Мастера искусства об искусстве», т. III, М., 1967, стр. 83.

Искусство барокко разрушает задний план. Ему свойственно так называемое интегральное пространство, пространство, устремленное в глубину. Барокко снимает также четкий контур фигуры. Принципы живописи позволяют выразить иллюзию глубины и бесконечности, стирают отграничивающую фигуру линию.

Косвенным доказательством той роли, которую играла в ту пору живопись, служит значение, которое придавала ей эстетика испанского театра. Уже Менендес Пидаль отметил, что эстетические принципы испанской драмы обычно обосновывались при помощи живописи [1].

Рикардо де Турья доказывает необходимость отказаться от классических единств и дать сочетание трагического и комического ссылкой на живопись. Он говорит, что картина дает возможность сразу и одновременно ознакомиться со многими вещами, в то время как в книге повествование идет от главы к главе.

Ту же аргументацию употребляет Тирсо де Молина в своих «Толедских виллах»: «Недаром поэзию назвали живым художеством, она подражает живописи, которая на малом пространстве холста в каких-нибудь полторы вары изображает дали и расстояния, кажущиеся нашему взгляду подлинными; несправедливо отказывать перу в свободе, дарованной кисти...» [2].

Высокую оценку живописи находим мы и у Кальдерона, считавшего, что это лучшее искусство, самое благородное и самое изобретательное.

Усвоение принципов живописи объясняется тем, что испанская комедия тяготела к эстетике барокко. Три единства, замыкающие пьесу в рамках определенного места и времени и требующие единства действия, играли ту же роль, что и задний план, отграничивающий пространство в картине классицизма.

Испанский театр разбил эти ограничения и создал комедии, не ограниченные ни в смысле времени, ни в смысле места, ни в смысле размаха и разветвленности действия. Вторая подчиненная интрига и вторая любовная пара комедий Лопе также служила осуществлению принципа интегральности пространства, ибо создавала глубину мира и иллюзию его бесконечности.

Но существовал и еще один вопрос, сближающий эстетику драмы с эстетикой пластических искусств. Кроме произведений, дошедших до нас от античной Греции и Рима, возникли новые прекрасные творения, созданные мастерами итальянского Возрождения и самими испанцами. Как и в области драмы, надо было решать, кто выше: старые или новые творцы. В конечном счете испанские теоретики и здесь

[1] См.: Менендес Пидаль, Избранные произведения, стр. 153.
[2] Тирсо де Молина, Толедские виллы, стр. 55.

склоняются к тому, чтобы отдать предпочтение своим современникам. Конечно, не все и не сразу.

Так, придворный короля Карлоса I, знаменитый нумизмат и археолог Филипп де Гевара в своей работе «Комментарии к живописи» не только объявил искусство Древней Греции и Рима образцом неподражаемого совершенства, но и с презрением отверг искусство средних веков и своего времени.

Совсем иначе подошел к этой проблеме один из наиболее ярких деятелей испанского Возрождения — знаток античности, поэт, художник, скульптор и археолог Пабло де Сеспедес. Его позиция ясна, хотя до нас дошли, к сожалению, только отрывки из его сочинения «Речь о сравнении античной и новой живописи и скульптуры» (1604).

Пабло де Сеспедес говорит, что он не может решить вопрос в пользу античного искусства, ибо, как он выражается, можно впасть в ошибку, сравнивая произведения нашего века, которые мы видели, с теми, которых мы сами не видали и которые не сохранились. Однако, заявляет Пабло де Сеспедес, Микеланджело превзошел древних в знании человеческого тела, и Рафаэль обладает огромными и неслыханными достоинствами.

В отличие от классиков Пабло де Сеспедес сочувственно судит и о средневековом христианском искусстве.

Таким образом, перед нами позиция, в ряде моментов противостоящая классицизму.

Но особенно определенно выражена она в диалоге Вильялона, опубликованном в этой книге и носящем название «Остроумное сравнение древнего и современного». Это восторженная апология завоеваний современного искусства, которое Вильялон ставит неизмеримо выше всего того, что создали древние.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ЭСТЕТИКИ БАРОККО

Одним из важнейших эпизодов истории испанской эстетики была полемика вокруг «Поэм одиночества» Луиса де Гонгоры. Полемика эта позволяет многое уяснить в принципах эстетики барокко. Но для этого недостаточно ознакомления только с документами полемики. Для того чтобы понять позицию каждой из спорящих сторон, надо привлечь и материал их творчества.

Поэзия Гонгоры в известном смысле продолжает традиции поэзии эпохи Возрождения. Поэты Возрождения стремились воспроизвести манеру народной поэзии, писали летрильи и романсы. Но в поэзии Возрождения была и другая линия. Представители ее ориентировались на римских и итальянских лириков, сочиняли изысканные сонеты и идиллии, создавали поэмы в духе древних.

Поэзия Гонгоры тоже развивалась в двух направлениях. У него было два стиля — простой, ясный, народный и «темный», запутанный, сложный, рассчитанный на узкий круг читателей. Оба эти стиля развивались почти параллельно, составляя один из контрастов, типичных для поэзии барокко. «Темный стиль» взял верх в творчестве Гонгоры. Он восторжествовал в его поэме «История Полифема и Галатеи» и «Поэмах одиночества». Именно «темный стиль» определил особое место Гонгоры в истории мировой поэзии.

В числе предшественников Гонгоры обычно называют знаменитого поэта эпохи Возрождения Фернандо де Эрреры, поэзии которого свойственна блестящая декоративность и пышная образность. Эррера был автором теоретического труда «Замечания о Гарсиласо». В нем он комментирует стихи другого корифея испанской поэзии, Гарсиласо де ла Веги и высказывает свои взгляды на искусство и поэзию.

Главная мысль «Замечаний» состоит в том, что поэтический язык должен отличаться от обычного. Его надо обработать и обогатить неологизмами, гиперболами, метафорами, смелыми оборотами. Язык поэзии должен стать возвышенным и звучным. Вместе с тем он становится языком мало доступным обыкновенному читателю и рассчитан на читателя просвещенного и посвященного. Эррера пишет: «Не может заслужить репутацию благородного поэта тот, кого легко читать всем и в ком не видна большая эрудиция»[1]. Эррера считает, что природа должна быть дополнена искусством. Эта мысль, а также то большое значение, которое Эррера придает декоративной стороне поэзии, действительно делает его предшественником Гонгоры.

Но при всей близости эстетики и творчества Гонгоры к позиции поэтов Высокого Возрождения существовали и принципиальные отличия. Они-то и делают Гонгору фигурой вполне оригинальной.

Глубоко уважая античность и желая получить авторитетную поддержку своих «Поэм одиночества», Гонгора просил высказаться о своих поэмах знатока античной поэзии Педро де Валенсию. Письмо этого ученого мужа весьма любопытно. Педро де Валенсия говорит: для того, чтобы исполнить дело хорошо, надо обладать тремя качествами — талантом, искусством, опытом. Автор письма ставит талант Гонгоры очень высоко, выше греческих и латинских поэтов. Он признает за ним опыт, то есть навык, сноровку, но критикует за необузданность и беззаботность, а с другой стороны, за излишнее пристрастие к остротам и каламбурам.

Педро де Валенсия отвергает все запутанное, перевернутое, причудливо наносное. Он приводит примеры из античной поэзии и про-

[1] Цит. по: Valbuena Prat, Angel. Historia de la literatura española. Quinta edicion. t. I. Barcelona, MCML. Editorial Gustavo Gili, p. 553.

кламирует ясность, как важнейшее достоинство литературного творчества. Как видим, почтенный ученый в вежливой форме отклонил то, что составляло основу поэзии Гонгоры.

Просто враждебным по отношению к автору «Поэм одиночества» было письмо, написанное анонимом, скрывшимся под личиной друга. Интересно, что язвительный автор письма считает нужным противопоставить «Поэмы одиночества» той высокой репутации, которую завоевали прежние поэтические создания Гонгоры. Он обвиняет Гонгору в том, что его новое произведение непонятно, советует ему не ставить себе в заслугу того, что он затруднил испанский язык, и поскорее исправить свои ошибки.

Автор письма исходит из эстетических критериев эпохи Возрождения, которая требовала ясности. Очень примечательно то, что и защитники поэмы Гонгоры, ее комментаторы старались доказать, что он пишет ясно, и таким образом подвести его под старые испытанные критерии.

Иную позицию занял сам Гонгора. Его письмо в ответ на критику анонима — документ первостепенной важности. Язвительное не менее письма критика, проникнутое сознанием своего таланта и достоинства, письмо это раскрывает самую суть эстетики барокко.

Прежде всего знаменательно, что Гонгора рассматривает себя как зачинателя новой манеры: «Даже будь манера моя заблуждением, я гордился бы тем, что положил чему-то начало; ведь начать дело более почетно. чем завершить его».

По мнению Гонгоры, польза от его поэм в том, что «неуверенный разум, изощряясь в размышлении, трудясь над каждым словом (ибо с каждым занятием, требующим усилий, разум укрепляется), постигал то, чего не смог бы понять при чтении поверхностном: итак, надо признать, что польза тут — в обострении ума, и порождается она темнотой поэта».

Есть в «Поэмах одиночества» и возвышенное. Задача, которую ставит перед собой Гонгора, заключается в том, чтобы создать возвышенный, героический язык. Латинский язык приспособлен к героическому слогу. Поэтому Гонгора ставит своей целью поднять испанский язык до совершенства, то есть до высоты латинского.

Это преклонение перед латинским языком сближает Гонгору с гуманистами Возрождения. Но создает он поэзию, очень не похожую на поэзию Ренессанса.

Гонгора гордится тем, что невежды не поняли его поэмы. Легко заметить, что этот выпад против невежд свидетельствует об аристократизме эстетической позиции Гонгоры. Но Гонгора имеет в виду не просто представителей народа, хотя народ поневоле входил в число необразованных людей.

Наконец, утверждение того, что поэмы его заключают в себе приятное, снова возвращает нас к тому пункту, который Гонгора выдвигал, говоря о полезном. Такая манера вызывает раздумье читателя. Тем большее удовольствие испытывает он, когда под покровом темноты находит истину и убеждается в своей правоте.

Гонгора первый решается открыто защищать темноту поэзии. Он защищает не свою эрудицию, а особую эстетическую задачу, которую ставит перед собой, защищает «темный стиль» как источник эстетического удовольствия.

Гонгора изложил эстетические принципы, характеризующие его как представителя эстетики барокко. Для объяснения истоков таких эстетических воззрений надо обратиться к творческой практике Гонгоры, к его поэзии.

Буржуазная критика предлагает свои объяснения особенностей стиля Гонгоры. Обычно объясняют их влиянием арабско-андалузской поэзии, позднеримской риторики и даже латинской средневековой поэтики XII века. Эти влияния несомненно сыграли свою роль в формировании поэтического стиля Гонгоры. Но почему он обратился к этим источникам и почему развивал поэзию именно в этом направлении, подобного рода толкования не объясняют.

Выводить эту эстетическую позицию надо из отношения Гонгоры к современной ему действительности. Гонгора отталкивается от этой действительности, эстетически не приемлет ее как действительность прозаическую и безобразную. Но особенность его позиции заключается в том, что он переносит центр тяжести с содержания на форму и стиль, стремится в формальной изощренности найти прекрасное.

Гонгора преобразовывал свой поэтический язык по образцу латинского, изменял общепринятый порядок слов, насыщал свой словарь латинскими и итальянскими заимствованиями, употреблял испанские слова в смысле отличном от обычного, а главное, перенасыщал свой стиль метафорами, гиперболами и другими сложными фигурами.

Стиль Гонгоры подчинен в его поэмах определенной задаче — превратить реальный мир в некий иллюзорный, фантастический, похожий на декорацию и феерию.

«Темный стиль» Гонгоры порожден именно нарочитым стремлением сделать сложной, темной и затрудненной саму манеру выражения своих мыслей.

Этой темноте контрастно противопоставлен человеческий разум. Будучи увлечен и завлечен этой темнотой, разум проникает сквозь нее и рассеивает ее, постигая истину.

Стиль Гонгоры получил название «культеранизм» от латинского cultem (изящно выраженный). Это стиль изощренный и изысканный и одновременно темный.

Среди противников Гонгоры были не только анонимные критиканы, второстепенные литераторы или ученые педанты. Среди них были и такие крупные и исторически прогрессивные писатели, как Лопе де Вега и Кеведо. Полемика между ними шла несколько лет. Мы даем в этом сборнике образцы такой полемики, в ряде случаев чрезвычайно остроумной. Она часто приобретала личный и скандальный характер. Но за всем этим скрывались принципиальные и весьма существенные вопросы. Отношение Лопе де Веги к Гонгоре выражено в его ответе на письмо некого синьора по поводу новой поэзии.

Объективный и доброжелательный Лопе признает талант Гонгоры. Он так высоко ценит его, что ставит Гонгору выше Лукана и Сенеки. Но Лопе де Вега категорически против темноты и двусмысленности стиля Гонгоры, против перегрузки стиха излишеством украшений. Поэзия должна стоить большого труда сочинителю, но малого читателю. Интересно, что в качестве положительного образца Лопе противопоставляет Гонгоре Эрреру.

Кеведо выступил против Гонгоры с уничтожающей сатирой «Культистская латиноболтовня». Он вывел в ней даму, помешанную на культеранизме. Сатиру Кеведо можно сравнить со «Смешными жеманницами» Мольера, в которых великий французский комедиограф высмеял аналогичные явления французской литературы.

Но никакие нападки больших и малых противников культеранизма не могли помешать тому, что стиль этот распространялся, как болезнь. Удельный вес этого направления в различных европейских литературах различен. Но существенно то, что «культеранизм», будучи национальным испанским явлением, перекликается с аналогичными явлениями в других европейских литературах. Уже в XVI веке в Англии возник так называемый эвфуизм. На рубеже XVI и XVII веков в Италии появился маринизм (по имени поэта Марино). В XVII веке во Франции сложилась так называемая «прециозная литература».

Для всех этих явлений характерно не только стремление противопоставить литературу простонародному читателю. Главное здесь в том, что прекрасное отыскивается в замысловатом, запутанном, темном, противоположном простоте и естественности природы.

Направление поэзии, избранное Гонгорой, не было его личной прихотью. Оно отвечало потребностям литературы XVII века.

Это подтверждается и другими фактами. Кеведо был непримиримым противником Гонгоры и в течение многих лет полемизировал с ним. Сам Кеведо создал стиль, который получил название «консептизм». При всем отличии от «темного стиля» Гонгоры консептизм находится с ним в несомненном внутреннем родстве. Определяя отличия консептизма от культеранизма, историк испанской литературы Мериме-Морли писал: «Консептизм, это мысль, культеранизм, это сло-

во»[1]. Определение это, конечно, недостаточно. Но нечто существенное оно выражает.

Название стиля консептизм происходит от слова concepto — острая мысль, суждение. Менендес Пелайо отметил роль мысли, интеллектуального начала в искусстве Кеведо. Задача, которую ставит перед собой Кеведо, — выразить острую мысль, причем выразить ее в самой емкой, лаконичной форме. Кеведо стремится подчинить фразу выражению смысла, и при этом остроумного смысла. Но именно благодаря емкости фразы, она становится трудной для понимания. Стиль Кеведо, в отличие от «темного стиля» Гонгоры, именуется «трудным». Трудность этого стиля связана с тем, что Кеведо как художник эпохи барокко ищет в самой действительности контрастов и противоречий, играет на этих контрастах. И для него важны в искусстве поиски необыкновенного, утонченного, рискованного. Но он ищет этой возможности на путях сатирического изображения испанской жизни. Он идет к этому путем гротеска и карикатуры, преувеличения и обострения пороков действительности и человеческого уродства.

Стиль Кеведо, изобилующий острыми гротескными сопоставлениями, нагромождением замысловатых метафор и гипербол, игрой слов и каламбурами, — трудный стиль. Это сближает его с Гонгорой, делает типичным представителем искусства барокко.

Но в рамках этого искусства Кеведо представляет собой иное отношение к жизни. Он ищет красоту не в уходе от нее, как Гонгора, а в том, чтобы путем остроумной мысли обострить ее противоречия и довести их до уровня художественной выразительности.

В своих стихах, романе «История жизни пройдохи Паблоса» и особенно в сатирических очерках «Сновидения» Кеведо заложил основы консептизма. Систематизатором и теоретиком консептизма стал Грасиан. Больше того, Грасиан стал теоретиком всего испанского барокко, и теоретиком незаурядным.

В своей знаменитой работе «Остроумие, или Искусство изощренного ума» Грасиан формулирует принципы барокко так же ярко, как Буало в своем «Поэтическом искусстве» формулирует принципы классицизма. Но французская культура была в XVII—XVIII веках в центре внимания человечества, и француз Буало оказался центральной фигурой эстетики этой эпохи. Испанец Грасиан — писатель страны, которая превращалась в провинцию Европы. Он уходил в тень и долгое время не был замечен и признан.

Теория Грасиана — плод высокой культуры. Труд его буквально перенасыщен культурными реминисценциями. Буржуазная критика ищет зачатки его идей в глубокой древности, стремится установить

[1] Mérimée-Morley, A history of Spanish literature, New York, 1930, p. 233.

множество предшественников. Обычно указывают, что Грасиан шел от «Риторики» Аристотеля. Это не вполне точно, но известные основания для подобного утверждения есть. Имели для Грасиана значение и другие античные теории языка и стиля.

Автор книги о средневековой латинской словесности Курциус устанавливает связь поэтики Грасиана со средневековой латинской литературой [1].

Эстетика Грасиана представляет собой новую оригинальную ступень в развитии эстетической мысли. Но она многими нитями связана с испанским Ренессансом.

Само название книги Грасиана «Остроумие, или Искусство изощренного ума» (Agudeza y arte de ingenio) может быть до конца понято только в контексте литературы Ренессанса.

Исследователь поэтики Грасиана Франсиско Лакоста отметил роль слова ingenio (изобретательность, изощренный ум, хитроумие) в испанской литературе и эстетике Возрождения [2]. Оно появляется несколько раз в ходе ее развития. В своем трактате «Искусство кастильской поэзии» Энсина прославляет ingenio (изобретательность) древних. Употребляет его и один из подготовивших Грасиана вольнодумцев того времени, Хуан де Вальдес. Наконец, слово это стоит в заглавии великого романа Сервантеса об остроумно-изобретательном идальго Дон Кихоте. Изобретательность была проявлением живых творческих сил, которые ценили в людях писатели Возрождения. Правда, у Грасиана она приобретала более односторонний характер, становилась проявлением только изощренного ума.

Кроме Кеведо в числе непосредственных предшественников Грасиана называют обычно Диего де Сааведру Фахардо (1584—1648) — автора книги «Политические замыслы или идеи христианского правителя». Книга написана в стиле, типичном для манеры консептизма, то есть с изысканным остроумием и умственной игрой, облеченными в лаконичную и выразительную словесную форму.

Сближают с Грасианом и другое произведение Сааведры Фахардо «Литературная республика», представляющее собой аллегорическое видение. Сааведра Фахардо дает в этой книге критический анализ знаменитых творений великих художников и поэтов от Хуана де Мены до Гонгоры и от Микеланджело до Веласкеса. Предшественников и источников у Грасиана было более чем достаточно.

Книга его имеет в конечном счете мировое значение. Но написана она могла быть только в Испании. Мы отмечали, что в Испании

[1] Ernst Robert Curtius, La littérature européenne et le Moyen Age latin, Paris, 1956, p. 359.

[2] "Romantic review", Baltimore, apr. vol. 55, N 2.

культура Греции и Рима имела весьма поверхностное влияние. Испанская культура сохранила свой национально самобытный характер. Поэтика Грасиана могла появиться только в стране, где догмы классицизма были отброшены и где они никогда не пускали глубоких корней. Сочинение Грасиана могло возникнуть только в Испании и только в той общественной среде, в которой он жил.

Бальтасар Грасиан рано вступил в иезуитский орден и был профессором иезуитской коллегии. Этот ученый иезуит выступил как оригинальный мыслитель и писатель, критически и пессимистически оценивающий испанское общество. Орден иезуитов запрещал ему публиковать свои произведения. За третью часть его романа «Критикон» он был отстранен от кафедры и выслан в отдаленный монастырь, где жил под бдительным надзором.

Репрессии, которым подвергался Грасиан, свидетельствуют о том, что его воззрения не укладывались в рамки церковной ортодоксии. И тем не менее принадлежность к иезуитам определила многие черты Грасиана — мыслителя и теоретика. Реакционная роль, сыгранная иезуитами в истории человечества, привела к тому, что вся их деятельность обычно рассматривается односторонне — отрицательно. А между тем сложность и противоречивость развития старого общества привела к тому, что некоторые стороны их доктрины оборачивались неожиданным образом. Приведем лишь один пример. Иезуитская доктрина утверждает, что власть папы римского зависит от бога, в то время как власть государей и правителей от людей. Из этого утверждения возникала идея народовластия и тираномахии. Иезуиты способствовали свержению правителей, которые не отвечали народным интересам. Политическая доктрина иезуитов оказала большое влияние на Грасиана и других писателей эпохи контрреформации, включая Кальдерона и Кеведо.

В известной мере иезуиты определили и манеру Грасиана мыслить. За плечами у него несколько столетий религиозной схоластики и казуистики, шлифующей ум и развивающей его гибкость. Схоластическая изощренность и начитанность были свойственны многим представителям духовенства и монашества той эпохи.

Говоря о среде, которая питала поэтику Грасиана, надо упомянуть не только духовных лиц. В нее входят и образованные представители дворянского сословия, вроде друга Грасиана — Ластаносы. Многие из этих полководцев, правителей и просто просвещенных дворян писали стихи, и при этом совсем не плохие, обладали глубокими познаниями в области поэтического искусства. Эти просвещенные люди умели пошутить и ценили шутку. Грасиан безусловно многим обязан этой среде, определившей своеобразную форму его трактата, этой оригинальной поэтики барокко.

Трактат, посвященный рассмотрению проблемы остроумия, заключает в себе богатейшую антологию испанских, португальских, римских, греческих, итальянских поэтов, пересказов новелл, анекдотов, притч. Такое произведение, свидетельствующее об огромной начитанности в области поэзии, могло возникнуть только в среде любителей и знатоков.

Трактат дает представление о вкусах барокко. Мы узнаем, что́ выбрала эта эпоха из поэзии своих современников и поэзии мировой. Неверно утверждать, что вкусы Грасиана замкнуты в кругу писателей барокко и тем более в кругу консептизма. Будучи теоретиком консептизма, Грасиан цитирует Гонгору чаще, чем Кеведо. Он ищет близких себе примеров в самых разных областях мировой литературы.

Поскольку эпиграмматическое начало играет решающую роль в его теории, он постоянно обращается к Марциалу. И даже называет его своим старшим братом по остроумию. Но Грасиан не пренебрегает и другими явлениями античной поэзии, получившей широкую известность в Испании эпохи Возрождения. Он не отбрасывает и самой поэзии эпохи Возрождения от Гарсиласо и до Лопе де Веги. Он не отвергает как не соответствующие его вкусам какие-то явления старой литературы. Он только оценивает их с позиций теоретика барокко, выбирает то, что духу барокко близко.

Книга Грасиана многими нитями связана с культурой прошлого. Но у Грасиана было ясное сознание, что он обосновывает «новое искусство», прокладывает дорогу новому.

Возникновение его литературной теории непосредственно сопровождает литературную практику. При этом любопытно, что попытки осмыслить «новое искусство» появились в Испании и Италии почти одновременно. Они обладают удивительным сходством.

«Остроумие, или Искусство изощренного ума» в законченном виде вышло в свет в 1648 году. «Подзорная труба Аристотеля», принадлежащая перу известного итальянского теоретика Тезауро, в 1655 году. Оба они — Грасиан и Тезауро — пытались заменить старую античную поэтику «новой». Их мысль развивалась приблизительно в одном направлении.

В начале своего трактата Грасиан указывает, что древние, установив методы силлогизма и искусство тропа, не занимались исследованием остроумия. Острые мысли были у них скорее плодами творческого усилия, нежели мастерства. Грасиан ставит перед собой новаторскую задачу — создать теорию остроумия, выработать правила для тонкого ума. Это наука, отличная от диалектики и риторики и в известном смысле превосходящая их.

Соотношение искусства остроумия с риторикой очень ясно выражено Грасианом в таком высказывании: «Тропы и риторические фигу-

ры — это как бы материал и основа, на которой возводит свои красоты остроумие».

Таким образом, говорить о значении риторики Аристотеля для поэтики Грасиана можно только условно. С гораздо большим основанием можно говорить о близости его к Платону. Для воззрений Грасиана характерен примат духовного над материальным и платоновское понимание духовного как источника красоты.

Теоретик консептизма, он считает основой всего острую мысль, которая служит главным орудием познания.

Острая мысль — «это есть акт разума, выражающий соответствие, которое существует между объектами. Само их согласование, или искусное соотнесение, выражает их объективную тонкую связь...».

Но, познавая мир, устанавливая связи между объектами, изощренный человеческий ум не может удовлетворяться одной лишь истиной. Он стремится к красоте. Остроумие и есть проявление этой красоты, которая заключена в разнообразии.

Остроумие — пища для души, тонкая игра, дающая наслаждение уму. Испанский писатель Асорин назвал теорию Грасиана интеллектуальным эпикурейством. При всей яркости этого определения оно не точно обозначает философскую позицию Грасиана. Его мировоззрение восходит к Сенеке, стоицизм которого естественно сочетался с христианской религией.

Грасиан намечает четыре элемента, из которых складывается остроумие.

Первый элемент и элемент определяющий — изощренный ум. В понятие изощренного ума входит рассудок и талант. «...Природа похитила у рассудка все то, чем одарила талант, на этом и основан парадокс Сенеки: всякому великому таланту присуща крупица безумия... впечатления внешние и даже материальные влияют на него; он живет на рубежах аффекта, на границе желания и вблизи опасного соседства страстей». Перед нами типичное для стоиков недоверие к страстям и материальной природе человека.

Духовное, идеальное — вот на что направлен интерес Грасиана и что он ставит превыше всего.

Тем не менее вторым элементом Грасиан считает объективный мир. «В самих предметах уже бывают заключены всякие остроумные ходы»,— говорит он. Талант должен уметь извлекать эти ходы. Делать это помогает пример и образец, которому следует подражать; «однако за образец надо брать лучшее в любой области таланта».

На основе всего этого вырастает четвертый источник остроумия— искусство, мастерство. Именно этому искусству, мастерству остроумия, и учит та наука, которую излагает Грасиан. Его «Остроумие, или Искусство изощренного ума» представляет собой развитую и последова-

тельно изложенную теорию остроумия. На первый взгляд кажется странным, что поэтика барокко ставит в центр проблему остроумия. Это мало соответствует нашему представлению об этом стиле. Говоря о барочном характере испанской комедии, мы сопоставляли ее интригу с барочной архитектурой. Теперь снова надо обратиться к архитектуре. В ней нет элемента изобразительности, и стиль выступает, так сказать, в чистом виде. Грасиан несколько раз проводит аналогию между остроумием и архитектурой: «...это искусное творение изощренного ума, воздвигающего великолепное здание, но не с колоннами или архитравами, а с сюжетами и острыми мыслями».

К числу основных особенностей архитектуры барокко относится стремление сделать линии подвижными, отказ от чистых пропорций и диссонанс в созвучии форм. Сознательный диссонанс составляет самую суть этой архитектуры.

Грасиан ставит деятельность ума выше созданий архитектуры. «Числом и красотою искусные создания ума превосходят материальные создания рук человеческих...». Но аналогия между архитектурой и остроумием несомненна. Ведь и в основе остроумия лежит диссонанс, противоречие, контраст, нечто неожиданное, необычное, удивляющее.

«Соль острословия в необычности» — замечает Грасиан. Слово «барокко» возводят не только к жемчужине неправильной формы, но и к схоластическому силлогизму особого типа.

Само построение книги Грасиана вполне отвечает архитектоническим принципам барокко. В архитектуре барокко существует антиномия частей и целого. Целое созидается в результате сочетания контрастных и даже противостоящих друг другу элементов.

По мнению Грасиана, в основе красоты лежит разнообразие. Его поэтика представляет собой букет разнообразных стихотворений — сонетов, романсов, поэм, притч, проповедей. Это разнообразие выражается и в том, что приведены они не только на испанском, но и на итальянском, португальском, латинском языке [1].

Между этими образцами и целым существует некое противоречие. Но вся книга построена по единому и продуманному плану. В этом смысле она представляет собой целое, возникшее из сочетания противоречивых элементов. Продуманность и логическая последовательность построения книги напоминают продуманность и архитектоническую законченность комедий Кальдерона.

Книга Грасиана последовательно излагает разные виды и типы остроумия, их сочетания и взаимопереходы. Как и движение интриги

[1] См. Theory and practice in the „Agudeza y arte de ingenio" by Leland H. Chambers (Litterae Hispanae et Lusitanae). Max Huber Verlag, München, 1968, p. 109.

испанской комедии, эти сочетания различных типов остроумия, их переходы и неожиданные контрасты напоминают перетекание форм в барочной архитектуре. Переход от одного вида остроумия к другому представляет собой как бы меняющийся узор.

Человеческий разум бесконечно богат и разнообразен. «Попытаться перечислить все роды и виды острых мыслей и ограничить их безмерное разнообразие — все равно что пытаться измерить возраст реки и сосчитать, сколько в ней капель».

Перед нами вечно подвижная и лишенная ограничивающего ее предела стихия барокко. Эта барочная стихия постоянно выступает в теории остроумия, которую дает Грасиан. Следуя эстетике барокко, он показывает роль необычного, исключительного, придает большое значение вымыслу и гиперболе. Они способствуют обнажению смысла, переводят мысль в иной, более высокий план. Вместе с тем в духе эстетики барокко Грасиан хочет увлечь читателя, захватить и подчинить его себе. Как и другие представители этого направления, он видит эту возможность в трудностях поисков истины, которые увлекают читателя и являются своеобразной тренировкой ума. Поэтому Грасиан высоко ценит аллюзии — различные формы зашифрованного остроумия, загадки и стратагемы, которые увлекают читателя.

Совершенство стилю придают, по мнению Грасиана, два элемента: начало материальное — слово, и формальное — мысль. При этом слова то же, что листья дерева, а острые мысли — плоды. Мысль, и мысль острая, — это жизнь стиля, дух речи. Когда возвышенность стиля и изысканность мысли сочетаются, произведение оказывается безупречным.

Но игра остроумия не только способ наслаждения. Произведение искусства доносит до нас некую истину, выражает поучительную мораль. Назидательный момент — необходимость вывести и внушить истину — очень силен в книге. Он отражает философскую назидательную тенденцию барокко. Подобного рода искусство может создавать и воспринимать только человек изощренного ума, стоящий на уровне высокой культуры и просвещения. В тех условиях им мог быть только благовоспитанный дворянин.

Грасиан, сознательно принимающий и сознательно отвергающий те или иные приемы остроумия и их образцы, был, по мнению исследователя его творчества К. Боринского, одним из основоположников понятия вкуса в мировой эстетике[1]. При этом вкуса как способности ума к критическому суждению.

Курциус в своей книге «Европейская литература и латинское сред-

[1] См.: K. Borinski, Baltasar Gracian und die Hoflitteratur in Deutschland. Halle, 1894.

невековье»[1] отмечает, что эту проблему уже обсуждали испанские теоретики XVI века, в частности Хуан де Вальдес в своем «Диалоге о языке».

Речь идет о соотношении «изобретения» и «суждения». Хуан де Вальдес полагает, что «суждение» должно выбрать лучшие из находок «изобретения» и поместить их в подходящее место. «Изобретение» и «расположение» (первое соответствует изобретательному уму, а второе — суждению) и есть два момента ораторского искусства.

Уже здесь выступает идея контроля над изобретательным умом.

В концепции Грасиана этот изобретательный ум является творцом красоты и разнообразия. Но деятельность его находится под контролем вкуса (gusto). Введение этой категории обогащает эстетическую мысль.

Поэтика Грасиана — типичное порождение XVII века, своеобразная квинтэссенция эстетических устремлений барокко. По Грасиан и его поэтика представляют собой не локальное явление, а существенную ступень в развитии мировой эстетической мысли. Поэтому очень важно еще раз вернуться к вопросу о месте его в этом развитии.

Давая оценку разнообразных явлений мировой культуры, сам Грасиан претендует на безоговорочность этой оценки. Он делает ее с высот, достигнутых культурой его времени. Грасиан унаследовал от людей XVI века высокое уважение к культуре Древней Греции и Рима, но он гораздо теснее связан с культурой средневековья. Ведь барокко как бы заново возрождает средневековый дуализм духа и плоти.

Однако, как справедливо отметил Л. Е. Пинский, несмотря на кажущееся совпадение, этот дуализм порожден новыми историческими условиями, вызван иным историческим кризисом[2].

Развитие денежных отношений, нарождение пошлой и уродливой действительности, распад морали — вот истинные причины нового дуализма.

Барокко возрождает некоторые черты готики. Но между ними есть существенная разница. Она заключается в том, что принцип дисгармонии, антиномий и противоречий составляет основу барокко.

В своем классическом описании барочной архитектуры Вельфлин сравнивает ее с архитектурой готической. «В готике вертикально направленные силы свободно лучатся и разрешаются вверху игрой. Барокко требует их острого столкновения с тяжелым карнизом и только тогда — это самое существенное — допускает разрешение»[3].

[1] Ernst Robert Curtius, La littérature européenne et le Moyen Age latin, p. 360.

[2] См.: Л. Е. Пинский, Ренессанс и барокко.— Предисловие к I тому сб. «Мастера искусства об искусстве», М., 1965.

[3] Г. Вельфлин, Ренессанс и барокко. Пер. с немецкого Е. Лундберга. MCMLXIII, изд. «Грядущий день».

Нечто аналогичное наблюдается при сопоставлении эстетики Грасиана с эстетикой средневековья.

Среди памятников испанской средневековой литературы наибольшее восхищение Грасиана вызывала книга средневековых притч Хуана Мануэля, именуемая «Граф Луканор» (XIV век). При этом его особенно привлекает рационалистический аллегоризм и средневековая казуистика, типичные для многих из этих притч.

Этот рационализм и аллегоризм по-своему возродились и в плутовском романе эпохи барокко. Не говоря уже о «Критиконе» самого Грасиана, достаточно вспомнить аллегорическую притчу из «Похождений Гусмана де Альфараче» Матео Алемана, которую Грасиан охотно цитирует. Басни, притчи, аллегории — вот тип искусства, который особенно близок Грасиану. Истина — плод запретный, поэтому, чтобы она дошла до разума, ее надо переряжать. В форме басни, притчи, аллегории она доходит до сознания людей легче и проще. Грасиан близок здесь к тому же Хуану Мануэлю, сравнивающему свои притчи с подслащенным лекарством, каковым является назидание.

Главную цель искусства Грасиан видит в выражении философской истины, морали, назидания, а саму художественную форму рассматривает лишь как способ сделать истину наглядной.

С этой позиции Грасиан и подходит к оценке различных явлений мировой литературы, о которых имеет достаточно широкое представление.

Так, в «Одиссее», которую он называет «вечно прекрасной», Грасиан видит прямую аллегорию человеческой жизни с ее испытаниями и опасностями. Один из первых романов мировой литературы, «Эфиопику» Гелиодора, он в духе своих христианско-стоических представлений рассматривает как назидательное изображение тиранической власти земной любви и ее неистовства.

В таком назидательно-аллегорическом толковании памятников античной культуры было, конечно, нечто искусственное. Оно применимо к «Графу Луканору», но становится плоским, когда речь идет об «Одиссее».

Здесь выступает односторонность и узость эстетической позиции Грасиана.

Как ни велико значение, которое Грасиан придавал старым писателям, он очень ясно понимал значение современной литературы: «начитанность в сочинениях современных придает обычно больше остроты, чем знание древних, и больше привлекает слушателей, хотя и не так авторитетна».

Грасиан сознавал, что Испания переживает высокий расцвет искусства. Он писал: «В наш плодовитый век дивные таланты расцветают по всей обширной Испанской империи».

Широта воззрений на современную литературу проявляется в его оценке испанской драматургии XVI—XVII веков[1]. Грасиан одобрительно отзывается о Лопе де Веге, Гильене де Кастро, Кальдероне, Аларконе, Мендосе. При этом он и здесь исходит из своей теории остроумия. Фабула испанской комедии и то искусство, с которым драматург в финале распутывает ее хитросплетения, являются для Грасиана ярким проявлением остроумия, искусства изощренного ума.

Но самое замечательное то, что в своих вкусах Грасиан не замыкается в рамках барокко и консептизма. Его вкусы оказываются шире, нежели принцип барокко.

Для того чтобы показать эту широту Грасиана и его свободу от всяких догм, в том числе и от догмы барокко, приведем его рассуждения о двух стилях. Отмечая достоинства сложного искусственного стиля, изящество, которое дает тщательная отделка, Грасиан одновременно указывает на опасности, которые таит этот стиль, на фальшь и бесплодную аффектацию и защищает права простого и естественного стиля, который на своем месте очень хорош и не уступает стилю трудному. Следующее рассуждение звучит весьма странно в устах консептиста Грасиана: «Естественный стиль подобен хлебу. Он никогда не надоедает; правдивый и ясный, он приятнее вычурного и не враждебен красоте». И добавляет: «Там, где предмет прекрасен сам по себе, истинное искусство состоит в том, чтобы избегать искусства и аффектации».

Таким образом, Грасиан не слепой последователь принципа консептизма, не скован этим принципом. Он возник у него под влиянием общения с предметами особого рода, где он был необходим. Там же, где предмет прекрасен сам по себе, Грасиан отвергает консептизм, выступает против его искусственности и аффектации.

Поэтика Грасиана была ступенью в развитии эстетической теории, она отражала максимальные возможности эпохи и заключала в себе серьезные признаки эстетики реализма. Конечно, это был реализм особого типа, подсказанного устремлениями эпохи. Грасиан был основоположником теории «искусства ума» и ярким представителем этого искусства. Интересно, что наследниками его оказались просветители.

Роман «Критикон» — первая «робинзонада» мировой литературы. Он прямо предвосхищает английские романы XVIII века. Образ простодушного сына природы Андренио в свою очередь прообраз героев повестей Вольтера и Монтескье.

Для нас важнее другое. Самый жанр и стиль философских повестей Вольтера, стоящих на грани искусства и философии, литература

[1] См.: Federico Sanchez Escribano, Gracián ante la Comedia española del siglo XVII.— "Revista de literatura", t. XIX, Madrid, enerjunio, 1961.

ума, литература мыслей восходит к Грасиану, хотя, конечно, в отличие от консептиста Грасиана, просветитель Вольтер культивирует стиль без фигур и хитросплетений, стиль простой и ясный.

Линия литературы ума, интеллектуальной литературы продолжается в XIX веке. Достаточно напомнить прозу Гейне и Герцена. Не случайно Белинский писал о таланте Искандера: «Главная сила его не в творчестве, не в художественности, а в мысли, глубоко прочувствованной, вполне сознанной и развитой. Могущество этой мысли — главная сила его таланта» [1].

Такой тип искусства занимает особое место в мировой эстетике. Конечно, он не лишен односторонности. Искусству самого Грасиана присущ жесткий тон и отсутствие человеческого тепла.

Но вместе с тем вера в познавательные возможности разума была здоровой верой. Грасиан ратует за искусство, насыщенное умом, мыслью, остроумием, идеологическим, интеллектуальным умственным материалом.

При этом Грасиан ни в какой мере не является предшественником так называемого «интеллектуального искусства XX века», которое хотело бы опереться на его теорию.

Сторонники этого «интеллектуального искусства» исходят из представления о том, что современный человек не нуждается в конкретно-чувственной образности, что он дорос до мышления в отвлеченной абстрактной форме, что он мыслит по принципу экономии, на языке символов и знаков. Одним из проявлений такого искусства XX века они считают абстрактное искусство.

И здесь обнаруживается иррациональная основа этого рационализма XX века. Выясняется, что искусство обладает интуицией, которая помогает ему обгонять науку и делает многие его создания не доступными и до конца не понятными человеческому разуму. Рационализм оборачивается банкротством разума, торжеством иррационального.

В этом смысле «интеллектуализм XX века» оказывается чем-то противоположным теории ученого иезуита XVII века Бальтасара Грасиана, непоколебимо верившего в острый, все постигающий и раскрывающий противоречия жизни человеческий разум.

ЭСТЕТИКА ПРОСВЕЩЕНИЯ

В XVIII веке в Испании возникает движение просветителей. Просветители боролись против пережитков средневековья, в котором видели воплощение темноты и невежества, отстаивали права разума. Но

[1] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений в 13-ти томах, т. 10, М., 1956, стр. 318.

испанское Просвещение носило провинциальный и половинчатый характер. Представленное по преимуществу просвещенными дворянами, оно было политически умеренным и непоследовательным. К тому же в ряде случаев испанские просветители обнаруживают большую зависимость от своих французских собратий.

Известно, какое важное место занимают в теоретическом наследии просветителей вопросы эстетики. Это относится не только к великому просветительному движению в Англии, Франции и Германии, но и к Просвещению испанскому.

Испанская просветительская эстетика сложилась после того, как угасло великое классическое искусство и литература XVII века. Но она ни в каком смысле не была обобщением этого драгоценного художественного опыта. Больше того, перед ней со всей остротой стоял вопрос — представляет ли это наследие высокую художественную ценность, или его надо отвергнуть как не соответствующее эстетическим принципам цивилизованных наций.

Передовая эстетическая мысль Испании не сразу нашла правильное решение этого вопроса.

В начале XVIII века испанская философия и эстетика являли собой весьма неутешительное зрелище. Повсеместное распространение схоластики уживалось с бескрылым и бездарным эмпиризмом.

Оживление испанской философии и эстетики, вызванное начавшимся просветительским движением, привело к созданию двух противостоящих друг другу направлений общественной мысли.

Одно из них Менендес-и-Пелайо называет экспериментальной тенденцией и связывает с влиянием Бэкона, другое именует субъективным и возводит к учению картезианцев (v. III, p. 101). При всей условности этих определений они в общей форме довольно верно характеризуют существо дела. Первое из этих направлений представлено выдающимся просветителем Фейхо-и-Монтенегро, второе — сторонниками классицизма.

Начнем с первого. Борьба против схоластики и эмпирики началась в Испании XVIII века прежде всего в области физики и естественных наук. Во главе этой борьбы стоял Бенито Фейхо-и-Монтенегро.

Монах-бенедиктинец, Фейхо в течение долгих лет занимал кафедру доктора теологии. Благодаря своему исключительному трудолюбию этот человек, воспитанный на средневековой схоластике, смог подняться на уровень современной ему науки. Огромная научная и литературная продуктивность Фейхо запечатлена в двух его работах — восьмитомном «Универсальном критическом театре» (1727—1739) и тринадцатитомных «Письмах ученых и любознательных» (1742—1760).

«Мое единственное намерение, — говорит он во введении к «Универсальному критическому театру», — проповедовать истину».

Фейхо касается самых разных областей знания. Он выступает против научной отсталости и отживших мнений, против предрассудков и суеверий. Свои представления о жизни он стремится обосновать не отвлеченными доктринами, а выводами чувственного опыта. Вообще опыт, эксперимент составлял основу его метода. В этом он следовал за Луисом Вивесом и Фрэнсисом Бэконом. В ряде решающих моментов Фейхо склонялся к материализму. Но испанская отсталость наложила свой отпечаток на его труды. Выводы науки должны быть, по мнению Фейхо, согласованы с догматами церкви.

Эстетика занимает довольно большое место в кругу интересов этого яркого мыслителя.

В своей работе «Воскрешение искусств и апология древних» Фейхо откликается на знаменитую дискуссию о старых и новых поэтах. Фейхо отрицает превосходство нового искусства над искусством древних. Он рассматривает древнее искусство как высочайшую вершину и недосягаемый образец. Однако пиетет перед старыми поэтами отнюдь не мешает Фейхо признать великие завоевания испанской литературы.

В статье «Слава Испании» Фейхо защищает испанскую национальную поэзию, ее силу и оригинальность. Он прославляет не только древнего поэта Лукана, иберийца по происхождению, но и самобытное национальное творчество Лопе де Веги.

Есть у Фейхо работы и по теоретическим вопросам эстетики. В VI книге «Универсального критического театра» (1733) он опубликовал две такие работы — «Основание вкуса» и «Что-то». Проблема вкуса занимает важное место в эстетике английского Просвещения. К ней обращались такие разные мыслители, как Юм, Хатчесон, Смит, но англичане подходили к ней с принципиально иных позиций, нежели Фейхо. Для них искусство было воплощением идеальной общности, способной преодолеть разрыв между выгодой и моралью, пользой и симпатией. Вкус рассматривался ими как формальное средство ликвидации общественных различий и психологических контрастов.

Живущий в отсталой провинциальной Испании, Фейхо еще не дорос до этих проблем, порожденных противоречиями буржуазного развития. Он идет от испанских источников. Фейхо, несомненно, была известна работа Грасиана «Карманный оракул, или Искусство благоразумия», в которой Грасиан роняет несколько замечаний о проблеме вкуса.

По мнению Грасиана, плохой вкус — результат невежества. Грасиан с одобрением говорит о Сенеке, который опирался на вкус просвещенных людей и пренебрегал вкусами необразованной толпы. Подобная трактовка проблемы вкуса вытекает из общественной позиции Грасиана, считающего просвещенного аристократа венцом цивилизации.

Фейхо стоит на просветительских позициях, исходит из антропологического принципа, рассуждает о человеке вообще. Он выступает против банальной точки зрения, согласно которой о вкусах не спорят и стремится найти объективные основания вкуса.

Фейхо считает, что из трех благ, которые различают философы — пользы, честности и наслаждения — к вкусу имеет отношение только наслаждение. Такая точка зрения противостоит распространенному в классицизме представлению о том, что цель поэзии польза.

Фейхо называет два основания вкуса — темперамент и настроение. Отстаивая объективность вкуса, он утверждает, что в предмете могут быть заключены абсолютные достоинства, не зависящие от обстоятельств, но обстоятельства способны помешать человеку получить эстетическое наслаждение.

О вкусе нельзя спорить, когда он зависит от темперамента. Но настроение можно оспорить и преодолеть, и человек может воспринять то, к чему был раньше равнодушен. В пределах антропологического принципа, игнорирующего общественные основания вкуса, Фейхо делает ряд метких и остроумных замечаний. А его мысль об абсолютных и относительных качествах объекта наслаждения содержит и элементы диалектики.

Еще более значительна и оригинальна вторая работа Фейхо «Что-то». Появление такой работы было возможно только благодаря близости Фейхо к тому великому и свободному искусству, которое поднялось в Испании в XVII веке.

Фейхо занимает позицию, полярную классицизму. Он стремится раскрыть очарование индивидуального, неповторимого, оригинального, не поддающегося на первый взгляд никаким общим и родовым законам. Но при этом Фейхо считает, что в самом неповторимом и своеобразном явлении искусства, уклоняющемся от правил и закономерностей, эти закономерности все же проявляются.

Самая прихотливая и своеобразная вещь может обладать внутренней гармонией и пропорциями, которые незаметны поверхностному взгляду. И эти тончайшие и сложнейшие гармонии и пропорции соответствуют законам искусства, только более тонким, сложным и глубоким.

Несмотря на свое преклонение перед искусством древних, Фейхо действительно антипод классицизма с его влечением к обобщенному, родовому, закономерному. Менендес-и-Пелайо называет эстетику Фейхо связующим звеном между эстетикой барокко и эстетикой романтизма.

Передовая испанская мысль XVIII века развивалась под сильным французским влиянием. Французский классицизм сформировал вкус испанцев XVIII века, определил их эстетику. Испанские просветители воспринимали и классицизм XVII века — дворянский классицизм Кор-

неля и Расина и просветительский классицизм — классицизм Вольтера и не делали между ними принципиальной разницы.

Классицизм XVII века обращался к общественно-политической сфере. Он идеализировал королей и правителей, в которых видел носителей прогресса и защитников справедливости. Писатели французского классицизма возвеличивали абсолютную монархию, которая в XVI — первой половине XVII века действительно играла прогрессивную роль в борьбе с феодальной раздробленностью и отсталостью.

Поскольку испанский абсолютизм играл в начале XVIII века роль в какой-то мере аналогичную французскому, обращение к классицизму имело некоторые основания. Но, конечно, есть принципиальное отличие. Во Франции классицизм явился органическим порождением национальной литературы, в Испании он остается чужеродным явлением.

Старое искусство было столь важным и значительным фактором национальной жизни, что вынуждало классицистов в той или иной степени смягчать ригоризм своей позиции и делать отступления от классицизма в его пользу. Однако развитие теоретической мысли вело ко все большему затуханию интереса к этому наследию, все большему подчинению догмам классицизма. Процесс этот прошел несколько этапов.

Основоположником классицизма в Испании XVIII века был Игнасио де Лусан. Центральное его произведение — «Правила поэзии вообще и в главных своих разновидностях» (1737). Основная мысль этой книги: «Подчинить испанскую поэзию правилам, которым следуют культурные нации»[1]. Действительно, правила очень важны для Лусана. При этом он следует теоретикам других литератур. Кроме Аристотеля и его итальянских комментаторов, кроме Горация он опирается на итальянца Муратори[2]. Лусан ставил перед собой цель преодолеть эмпиризм и построить эстетическую теорию на философских основаниях. Сочинение Лусана — одна из первых в XVIII веке поэтик, дающих определение прекрасного и характера наслаждения, которое оно доставляет. Следуя за Аристотелем и Горацием, Лусан, как и Муратори, пытается соединить их учение с философией неоплатоников.

Лусан рассматривает поэзию как подражание природе. При этом он считает, что прекрасное воздействует только на разум. Поэтому оно должно быть дополнено «грацией, обаянием» (dulzura), обладающей способностью воздействовать на человеческие страсти. Из этого свойства прекрасного — адресоваться к разуму — Лусан делает вывод, что цель искусства — давать людям моральные примеры. Но, разделяя

[1] Ignacio de Luzán, Poética, vol. I, Madrid, 1937, p. 3.

[2] См. „La literatura española del siglo XVIII y sus fuentes extrangeras". Facultad de Filosofía y letras. Universidad de Oviedo, 1968, p. 17.

общие положения классицизма, он, как, впрочем, и Муратори, в ряде существенных моментов отходит от Буало.

Ход рассуждений Лусана таков. Красота, хотя и не совпадает с истиной, основывается или на подлинной истине, или на возможном и правдоподобном. Античные мифы, например, заключают в себе часть истины, хотя эта истина может быть не абсолютной, но чем-то возможным и вероятным.

Из этой предпосылки Лусан делает широкие выводы, приходящие в противоречие с принципами классицизма. Конечно, Лусан против того, чтобы фантазия вырывалась из-под власти разума и не слушалась его советов. Это может привести только к фальши и беспорядку, но правдоподобным может быть не только возможное, но и невозможное, если оно не содержит внутренних противоречий. Лусан противник строгих рамок педантизма и чрезмерного интеллектуализма: «Музы свободны и ненавидят узкие темницы школ. Все, что является ребячеством схоластики, оскорбляет пламенный гений поэзии и мешает ее свободным шагам»[1].

Самые фантастические истории могут казаться правдоподобными и вызывать доверие народа, а потому доставлять ему наслаждение. Мысль о том, что в поэзии допустимо все, что с точки зрения народа является правдоподобным, безмерно расширяет строгие рамки классицизма.

В отличие от Буало Лусан признает правомерность религиозного искусства. Он утверждает, что в искусстве можно изображать ангелов, страсти нашей души и отвлеченные добродетели.

Это открывает путь к признанию аутос Кальдерона. И действительно Лусан хвалит Лопе де Вегу, Кальдерона, Морето и Рохаса Соррилью за умение заинтересовать зрителя и неистощимую изобретательность.

Как видим, не только Фейхо, но и Лусан сохранил связь с традициями национальной культуры. Дальнейшее развитие испанской эстетики привело к разрыву этой связи, к рабскому подчинению принципам французского классицизма.

Об этом свидетельствует даже такой факт. После смерти Лусана его друзья и последователи выпустили в 1789 году второе издание его «Поэтики». Оно не было повторением первого. Из книги было изъято все, что было написано в защиту старинного испанского театра. И это не было случайностью, а отражало дух времени.

«Офранцуженные» поклонники Вольтера и французского «просвещенного вкуса», противники «отсталого» национального искусства, не

[1] Ignacio de Luzán, Poética, vol. I, p. 143.

знающего правил и не соблюдающего их, открыли атаку против Кальдерона и Лопе, аутос сакраменталес и других форм национального творчества.

В 1762 году литератор Хосе Клавихо-и-Фахардо, получивший образование во Франции, где он был знаком с Вольтером и Бюффоном, начал издавать журнал «Мыслитель». Журнал этот был задуман по образцу нравоописательных английских журналов, подобных «Зрителю» Аддисона. В журнале Клавихо кроме вопросов морали и политики трактовались и вопросы искусства. Клавихо нападает на классическую испанскую драму, и прежде всего на аутос.

Очень любопытны его аргументы. Аутос не укладываются в рамки жанров, разработанных в литературе просвещенных народов. Они рассчитаны на вульгарный вкус, адресованы толпе. Таким образом, одним из пороков этого искусства Клавихо считает его народность.

Статьи Клавихо-и-Фахардо вызвали бурю возмущения защитников национального искусства. Против него выступали Хосе Кристобаль Ромеа, опубликовавший одиннадцать «Речей писателя без таланта, переведенных с испанского на кастильский» (1763), и Франсиско Мариано Нифо, напечатавший сочинение «Испанская нация, защищенная от оскорблений «Мыслителя» и его приверженцев» (1764).

Но Клавихо получил поддержку. Ее оказал ему Николас Фернандес де Моратин (1731—1780), известный, в отличие от своего сына, под именем Моратин-отец или Моратин-старший. В своей работе «Развенчание испанского театра» (1763) он обрушился на испанский национальный театр.

Критики испанской драмы акцентировали разные моменты. Так, например, ее упрекали в неумении изображать характеры. Действительно, комедия классицизма в лице Мольера создавала мастерские по отчетливости и выпуклости характеры, в то время как испанская комедия сосредоточивалась на интриге.

Но по мере развития просветительских идей все большее место начинает занимать критика испанской драмы как противоречащей морали и добродетели.

Моратин заявляет, что образованный испанец не может терпеть подобного варварства, грубости и бессмыслицы. Испанскую драму XVII века он называет «школой зла» и «зеркалом сладострастия».

«Хотели бы Вы, чтобы Ваш сын был головорезом, хвастуном и фанфароном, чтобы он ухаживал за дамой с ножом в руках, сделался бы зачинщиком беспорядков, закоренелым преступником без друзей, без веры в бога и без закона» — так представляет себе Моратин воздействие классического испанского театра (v. III, p. 290).

Итогом дискуссии был королевский вердикт от 1765 года, запрещающий постановку аутос сакраменталес по всей Испании. Таким об-

разом, гибель старинной национальной формы была утверждена и освящена законом.

В 1768 году был основан театр, репертуар которого составили трагедии Вольтера, комедии Мольера, Детуша, Грессе. «Офранцуженные» победили. Классицизм получил повсеместное распространение, стал школьной доктриной. Для утверждения его используются теперь самые разные пути.

Так, известный писатель и переводчик французских драматургов Томас де Ириарте (1750—1791) написал «Литературные басни» (1782). Он применяет форму басни для наглядного выражения принципов классицизма. Мораль басен — изучай классические образцы, соблюдай правила, стремись не к временному и преходящему, а к вечному, добивайся ясности языка. Правила классицизма становились житейской мудростью, входили в широкий литературный обиход.

И все же даже в этот столь неблагоприятный период национальная традиция до конца не заглохла. Она удивительным образом сосуществовала с традицией классицизма. Сосуществовала даже у одних и тех же писателей.

Так, Моратин-старший, этот убежденный адепт и защитник классицизма, стоял во главе кружка, изучавшего национальную старину, и писал стихи в испанском национальном духе.

То, что лирика Моратина была оригинальна и национальна, объясняется тем, что каноны классицизма в области лирики менее разработаны, нежели в драме.

Сторонники испанского национального искусства никогда не исчезали в Испании. Но протест против засилья французских вкусов и мод переплетался у них с протестом против французского материализма и вольнодумства.

Хуан Пабло Форнер (1756—1797) видел во всем развитии испанской литературы после «золотого века» только упадок и деградацию. Он выступал против классицизма и просветительства с позиций защиты искусства прошлого.

В работе «Похвала Испании и ее литературным заслугам» (1786) Форнер прославляет испанскую литературу «золотого века». Но при этом нападает на французских просветителей Гельвеция, Вольтера, Руссо, обвиняя их в вольнодумстве и безбожии [1].

Как видим, этот большой этап в развитии испанского Просвещения очень своеобразен. Он не похож на Просвещение других западноевропейских стран. В Германии Лессинг вел борьбу за освобождение немецкой культуры от влияния французского классицизма. В Испании

[1] См.: Emilio González Lopez, Historia de la literatura española. La edad moderna, New York, 1965, p. 57.

шел обратный процесс — французский классицизм последовательно завоевывал позиции в испанской эстетике.

Новый этап ее развития приходится на 80—90-е годы XVIII века. Испанская эстетика приближается к тем проблемам, которые занимали эстетическую мысль других европейских стран.

Этот новый этап открывает вышедшая в Мадриде в 1789 году работа Эстебана де Артеаги «Философские изыскания об идеальной красоте как о предмете всех искусств, основанных на подражании». Иезуит Эстебан де Артеага, изгнанный вместе со своими единомышленниками в 1767 году и нашедший пристанище в Италии, всемирно известен как автор трехтомной истории «Итальянской оперы». Его сочинение по эстетике — самый выдающийся трактат, появившийся в Испании XVIII века. Он был опубликован в год, когда во Франции произошла великая революция. В этом сказалась глубокая отсталость Испании. Франция уже вступила в свой революционный цикл; Испания еще только овладевает теоретическими вопросами эстетики.

Артеага знаком с основными сочинениями просветительской эстетики и находится в кругу волнующих ее проблем. Он ссылается на Винкельмана и Дидро. Менендес-и-Пелайо, исходя из характеристики статуи «Лаокоон», которая дана в трактате Артеаги, утверждает, что он знаком и со знаменитым трактатом Лессинга. Однако ближе всего Артеага к направлению, представленному Винкельманом.

В своем трактате Артеага рассматривает активную действенную сторону художественного процесса. Уместно напомнить слова Маркса о том, что материализм той эпохи был так односторонен, что действенную сторону развивал идеализм.

Однако идеализм Артеаги, как и идеализм Винкельмана, не был последовательным и сосуществовал с элементами материализма. Вслед за Винкельманом Артеага связывает красоту греческого искусства с политической свободой, республиканским духом греческих полисов.

Артеага признает чувственный источник происхождения идей. Однако он не анализирует этот момент познания, выводит его за скобки и рассматривает деятельность художника как чисто духовную деятельность.

В основу своей работы он кладет проблему подражания. Учение о подражании тесно связано у него с учением об идеальной красоте. Это учение сближает его в ряде моментов с классицизмом винкельмановского типа. Работа Артеаги несет на себе явную печать диалектики — конечно, диалектики идеалистической.

Первая цель искусства — подражать природе, вторая — украшать ее. Идеальное есть дополнение натурального. Без первого нет второго. Таким образом Артеага рассматривает красоту как продолжение и развитие действительности. Идеализм Артеаги в том, что эту необходи-

мость идеализации и возможность ее он не выводит из общественной жизни и ее особенностей.

Артеага ставит своей задачей отделить художественное подражание от копии, показать его превосходство над ней. Он дает в своих рассуждениях ряд глубоких моментов. Одно дело — красота в искусстве, другое — вообще красота. Красота вообще абсолютна, но при этом красота в природе не всегда становится красотой в искусстве. Иначе нельзя было бы изображать безобразное. Многие неприятные и даже безобразные предметы обретают красоту в блистательном подражании. Мысль о том, что искусство может изображать безобразное, очень важный момент эстетики Артеаги, в известном смысле противопоставляющий ее эстетике канонического классицизма.

Зритель не ищет абсолютного подражания, не нужно, чтобы статую приняли за живого человека. Впечатление правды от искусства неполное, всегда чувствуется, что это не подлинная вещь. Однако это сравнительно условное подражание выше, чем подражание рабское. Идеализирующее подражание доставляет больше удовольствия. При рабском подражании художник выражает не только достоинства, но и недостатки природы. При идеализирующем подражании эти недостатки скрыты.

Человека влечет к идеальной красоте потому, что он способен мыслить отвлеченно, созерцать в индивидах общее. Подражание берет индивидов, далеких от совершенства, и возводит их в родовое, идеальное, норму. Этой нормой является не отдельный индивид, но природа человека.

Идеализирующее подражание больше просвещает и наставляет нас, нежели подражание натуральное. Оно показывает не только существующие свойства природы, но и возможные ее свойства. Даже добродетель выступает при идеализирующем подражании в более ярком виде, ибо художник подслащает добродетель удовольствиями.

Нетрудно понять, что в этом возвышении идеального и противопоставлении его реальному и заключен идеализм Артеаги. Но вместе с тем идея облагораживающей, просвещающей и воспитывающей роли искусства, хотя и выраженная на идеалистической основе, составляет весьма ценную мысль его эстетики.

Как и другие представители эстетической мысли эпохи Просвещения, Артеага полагает, что прекрасное совпадает с нравственным. В нравственном есть идеальная красота. Любовь и добродетель, философский стоицизм и стойкость в религиозных вопросах заключают в себе эту красоту и потому являются предметом искусства.

Мы уже отмечали, что кругозор Артеаги в ряде моментов шире, чем кругозор канонического классицизма. Это сказывается и на его эстетических вкусах.

Артеага считает образцом трагика Расина. Но он признает достоинства Шекспира и испанских драматургов «золотого века», хотя и обвиняет их в буквальном следовании натуре. Связь эстетики Артеаги с эстетическими принципами Винкельмана не помешала ему сохранить взгляд на вещи, свойственный всей испанской эстетической мысли и выразившийся в бо́льшей свободе и широте воззрений.

Развитие просветительской эстетики и теоретической мысли в Испании XVIII века завершает Гаспар Мельчор де Ховельянос. Человек разносторонних интересов, он был философом, экономистом, писателем, историком искусства. Ховельянос отдал дань и эстетике.

В статье «Революционная Испания» Маркс дал яркую характеристику его политических взглядов: Ховельянос был противником феодального деспотизма. Но он был далек от революционных методов борьбы. Маркс называет его «аристократом-филантропом» и пишет о нем: «Ховельянос — «друг народа», надеявшийся привести его к свободе путем тщательно обдуманной цепи экономических законов и литературной пропагандой возвышенных доктрин» [1].

Либеральная неопределенность взглядов Ховельяноса наложила отпечаток и на его эстетические воззрения.

Важную роль в развитии испанской эстетики сыграла его речь «Хвала изящным искусствам», произнесенная в 1782 году в Академии Сан-Фернандо.

Речь эта представляет собой один из первых в истории Испании обзоров развития национальной живописи, скульптуры, архитектуры. Для либерально-просветительных взглядов Ховельяноса характерно отрицательное отношение к эпохе средневековья, трактуемой как эпоха темного варварства. Красной нитью проходит через всю работу прославление испанских королей, покровителей искусств и художеств. Ховельянос придерживается в основном и главном доктрины классицизма, безоговорочно признает античное искусство идеалом. Этим и объясняется довольно сдержанная оценка готической архитектуры, представляющей собой исторический антипод античности.

Тем не менее работа Ховельяноса замечательна, как одна из первых попыток дать связную историю испанского национального искусства и охарактеризовать его красоты. Но наибольшее значение имеет работа Ховельяноса об общественных увеселениях. Проблема общественных увеселений вместе с проблемой просветительской драмы и театра — одна из важнейших в просветительской эстетике, она тесно связана с демократическим характером этого общественного движения. Речь идет о распространении просветительских идей в массах и о вос-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 10, стр. 443.

питании этих масс. Ховельянос подчеркивает воспитательную роль искусства, которое развивает людей в духе общего блага.

Народ нуждается в развлечениях, но лишен их из-за деспотизма и суровости законов.

Ховельянос выступает против притеснения народа. Но искусство должно воспитывать народ в духе поддержки существующего правительства. Ховельянос не посягает на основы существующего строя, он лишь хочет в рамках этого строя общественной свободы и гуманности.

Особую роль Ховельянос отводит театру, который соединяет в себе обучение и общественное развлечение.

Ховельянос предлагает реформу театра, которая очистила бы его от заблуждений и пороков, оскверняющих его из-за бесстыдства властей и упадка общественных нравов. Что же надо сделать, чтобы оздоровить театр? Упразднить все драмы, идущие на сцене. Классическая испанская драма при всех ее достоинствах обладает серьезными моральными и политическими изъянами. Она показывает примеры, которые могут совратить невинность. Пьесы эти надо заменить другими, которые могли бы наставлять и услаждать, показывать примеры, которые совершенствовали бы дух и сердца зрителей. Они внушали бы почтение к всевышнему, религии, родине, демонстрировали бы образцы супружеской верности. Перед нами типичная просветительская программа создания театра, дающего положительные примеры добродетели. Подобную программу выдвигали английские просветители. Осуществлением этой программы было развитие французской драматургии от «слезной комедии» до пьес Дидро.

Гораздо шире и конкретнее были взгляды на драматургию и театр Леандро де Моратина, известного под именем Моратин-младший.

Моратин-младший, так же как и его отец, был убежденным сторонником французского классицизма, поклонником Мольера и пропагандистом его в Испании.

Но Моратин не разделял предубеждений своего отца против испанского национального театра. Он выпустил книгу под названием «Истоки испанского театра, в которой собрал и прокомментировал произведения предшественников Лопе, так называемых прелопистов.

Следуя примеру Мольера, который изложил свои эстетические принципы в комедии «Критика на «Школу жен», Моратин написал пьесу под названием «Новая комедия, или кафе» (1972), в которой устами одного из персонажей, дона Педро, изложил свою программу развития драмы и театра.

Вопросы развития литературы и театра Моратин связывает с прогрессивным развитием нации. Дон Педро говорит: «В прогрессе литературы... во многом заинтересована власть, с ним связана слава и незыблемость монархии, театр непосредственно влияет на националь-

ную жизнь». Перед нами программа, типичная для умеренного просветительства. Как и Ховельянос, Моратин стремится к развитию национальной жизни в направлении просвещения и гуманности, но все это осуществляется в рамках монархического государства.

Дон Педро с похвалой отзывается о старом испанском театре. Там нет правил, есть несообразности, но эти несообразности — дети изобретательности, а не тупости. В старом театре были недостатки, но были и достоинства, которые заставляли эти недостатки забыть. Кальдерон, Морето и другие выше, даже когда они безумствуют, чем нынешние драматурги, когда они говорят разумно. По мнению Моратина, театр должен быть зеркалом добродетели и храмом хорошего вкуса.

«Храм хорошего вкуса» — формула эстетики классицизма. Формула «зеркало добродетели» очень типична для просветительской эстетики с ее тенденциями рисовать в назидательных целях образцы добродетели.

Обогащение испанской эстетики принципами более передовой эстетической теории французов было бесспорно прогрессивным. Но оно не могло быть плодотворным, если связано было с отказом от национальной испанской традиции, заключающей в себе не только высокие художественные ценности, но и естественное выражение национальной жизни.

Теория классицизма никогда не была в Испании последовательной. Но тем не менее она сковывала развитие испанского искусства. Решающий удар ей нанес испанский романтизм, который окончательно изгнал ее из сочинений по искусству и самого искусства.

Но это уже выходит за пределы настоящего издания.

А. Л. Штейн

ИСПАНСКАЯ ЭСТЕТИКА

РЕНЕССАНС
БАРОККО
ПРОСВЕЩЕНИЕ

ЭНРИКЕ ДЕ ВИЛЬЕНА

ИСКУССТВО СЛАГАТЬ СТИХИ

(в извлечениях, сделанных маэстро Альваром Гомесом де Кастро)

[Искусство слагать стихи в старину называлось в Кастилии «веселой наукой», как видно из книги дона Энрике де Вильены, который посвятил ее дону Иньиго Лопесу де Мендосе, сеньору де Ита. Далее следуют отрывки из этой книги.]

По невежеству все берутся сочинять стихи, сохраняя лишь одинаковое число слогов в строках и созвучие последних ломаных стихов каждой строфы, согласно выбранному ритму, а в остальном не заботятся о правилах науки.

А потому не установлено различие между светлыми умами и темными.

Хотя другие трудные дела отвлекли меня от моего намерения. Так что одна работа была отдыхом от другой.

[Дон Энрике переводил «Энеиду» Вергилия [1].]

И я осмелился посвятить этот трактат вам, высокочтимый и доблестный дон Иньиго Лопес де Мендоса, ибо знаю, что вы находите приятными мои несовершенные сочинения и услаждаете себя, сочиняя стихи и песни, которые поют и читают во многих местах. Но так как вы недостаточно знакомы с наукой поэзии, то не можете в точности передать вашим слушателям превосходные образы, кои природа внушает ясному вашему уму, когда же познакомитесь с моим трактатом, то станете источником света и науки для всех трубадуров королевства, дабы они были достойны сего имени.

Надеюсь немного развлечь вас.

Совет «веселой науки» был создан во Франции, в городе Тулузе, Рамоном Видалем де Бесальду.

При помощи этих правил сведущие отделились от невежд.

Но Рамон только положил начало науке, и правила его были несовершенны. Его последователем стал Жофре де Фокса, из черного духовенства, он расширил предмет, назвав свое сочинение «Продолжение науки о том, как слагать стихи».

За ним явился Беренгель де Тройя с Майорки и написал книгу о риторических фигурах и украшениях.

Потом Гильельмо Ведель с Майорки сочинил трактат «Высшая Витула», и, дабы наука поэзии сохранялась, была основана в Тулузе школа трубадуров, с дозволения и по приказу короля Франции, коему подвластен сей город; король даровал им вольности и привилегии и выделил известную сумму денег на расходы совета «веселой науки», приказав, чтобы в нем было семеро судей, коим надлежит составлять законы и т. п.

Эти судьи сочинили трактат «Законы любви», где восполнялись недочеты предыдущих трактатов.

Трактат сей был весьма обширен, и Гильен Молинер сократил его, взяв самое главное; так получился «Трактат о цветах».

Потом трактат об этой науке, под названием «Книга правил», сочинил брат Рамон де Корне, но он был лицом не слишком сведущим, и его сочинение разбранил Жон де Кастильну в своем труде «Пороки, коих следует избегать».

[После вышеупомянутых никто больше не писал трактатов вплоть до дона Энрике де Вильены.]

Польза от сей науки, прогоняющей леность и занимающей благородные умы достойными изысканиями, столь велика, что другие народы также захотели основать у себя школу искусства поэзии, и таким образом «веселая наука» распространилась по разным странам мира.

С каковой целью король Арагона Хуан I, сын Педро II, отправил посольство к королю Франции, прося его распорядиться, чтобы из школы трубадуров приехали в Арагон люди и положили там начало изучению науки поэзии; так оно и вышло: двое судей из Тулузы явились в Барселону и основали там школу и совет «веселой науки», куда должны были входить четверо судей: знатный кабальеро, магистр богословия, магистр юриспруденции и почтенный горожанин, а в случае смерти кого-либо из них школа трубадуров избирала другого из того же сословия, и король утверждал их выбор.

Во времена короля дона Мартина, брата дона Хуана, совет «веселой науки» получал большие средства на необходимые расходы, как то: исправление книг, серебряные жезлы альгвасилов, шествующих впереди судей, печати совета, награды, вручаемые ежемесячно, и всеобщие празднества. И в это время было написано много выдающихся сочинений, достойных увенчания.

После смерти короля дона Мартина в королевстве Арагон начались распри между претендентами на престол, и некоторым судьям и главам совета пришлось уехать в Тортосу, после чего барселонская школа прекратила свое существование.

[Потом королем был избран дон Фернандо, и дон Энрике де Вильена, поступив к нему на службу, преобразовал барселонский совет и был назначен его главой].

[Сюжеты, которые предлагались в Барселоне в бытность там дона Энрике]: иногда восхваление святой Марии, иногда хвала оружию или любви и добрым нравам.

В назначенный день судьи и трубадуры собирались во дворце, где я жил, и оттуда мы шествовали в стройном порядке, с альгвасилами впереди, с книгами нашего искусства и с книгой записей, которую несли перед судьями. Прибыв в зал собрания, уже приготовленный и украшенный гобеленами, со ступенчатой трибуной, я усаживался наверху, посредине трибуны, а по обе мои руки — судьи, у наших ног писцы совета, а еще ниже альгвасилы. Пол был покрыт ковром, и было устроено два круга сидений для трубадуров, а посредине зала возвышался квадратный помост высотой с алтарь, крытый золотой парчой, и на нем лежали книги искусства и награда. По правую руку стояло высокое кресло для короля, который часто присутствовал на состязаниях; приходило на них также множество всякого народа.

Когда воцарялось молчание, вставал магистр богословия, входивший в состав жюри, и во вступлении излагал свою тему и доводы, восхваляя науку и предмет, кои предстояло воспевать на данном собрании; потом он садился, а один из альгвасилов объявлял трубадурам, что теперь они могут представить свои сочинения на указанную тему, и трубадуры по очереди поднимались и внятным голосом читали свои сочинения, написанные на цветной дамасской бумаге золотыми и серебряными буквами, с красивыми заставками; тут уж каждый старался перещеголять дру-

гих, а когда все сочинения были оглашены, трубадуры передавали рукописи писцу совета.

Заседали два совета, один тайный, другой открытый. На тайном совете все давали клятву судить справедливо и беспристрастно, по правилам искусства, и определить, какое из представленных сочинений лучше; писец раздельно читал все сочинения, а каждый член совета указывал недостатки, и их отмечали на полях рукописи. И перебрав таким образом все сочинения, присуждали награду тому, которое не содержало недостатков или содержало их меньше, чем у других.

На открытый совет судьи и трубадуры собирались во дворце, подобно тому как это заведено у капитула братьев проповедников, и я отправлялся туда вместе с ними. Когда все размещались и воцарялась тишина, я открывал совет, восхваляя представленные сочинения и в особенности то, которое заслужило награду, а писец совета уже нес эту награду на богато изукрашенном пергаменте, с золотой короной сверху; я расписывался внизу грамоты, потом расписывались судьи, а писец скреплял ее печатью совета и передавал мне. Я вызывал сочинителя, вручал ему грамоту и увенчанное произведение на память. Каковое произведение заносилось в книгу записей совета: тем самым давалось разрешение публично петь его и декламировать.

Покончив с этим делом, мы возвращались во дворец в стройном порядке, и тот, кто завоевал награду, шагал теперь меж двух судей, а впереди него мальчик нес грамоту в сопровождении труб и других духовых инструментов, и по прибытии во дворец я приказывал подать сладости и вино, а потом судьи и трубадуры уходили с музыкантами и грамотой, провожая победителя до дверей его дома.

Таким образом все видели превосходство светлых умов над темными от бога и природы.

И дураки не осмеливались совать свой нос.

ПОСВЯЩЕНИЕ И ПИСЬМО, КОТОРЫЕ МАРКИЗ ДЕ САНТИЛЬЯНА ПОСЛАЛ КОННЕТАБЛЮ ПОРТУГАЛИИ ВМЕСТЕ СО СВОИМИ СОЧИНЕНИЯМИ

Славному господину дону Педро, благороднейшему коннетаблю Португалии, маркиз граф де Сантильяна с приветствием, пожеланием мира и подобающей просьбой

I. В эти прошедшие дни Алваро Гонсалес де Алькантара, родич и слуга дома сеньора инфанта дона Педро, прославленного герцога де Коимбра, Вашего отца, от Вашего имени, сеньор, просил меня, дабы я мои изречения и песни послал Вашему сиятельству. По правде, сеньор, хотел я угодить Вашей светлости произведениями более значительными и выполненными с большим тщанием, ибо эти сочинения, по крайней мере большая часть из них, не касаются такого предмета и построены не так, чтобы счесть их достойными быть удержанными в памяти. Ибо, сеньор, как говорит апостол,— *«Когда я был младенцем, то по-младенчески говорил, по-младенчески мыслил...»* [1].

Ведь такие веселые и шутливые вещи приличествуют и бывают по душе юному возрасту — я говорю о стремлении хорошо одеваться, турнирных состязаниях, танцах и подобных им галантных занятиях. И, таким образом, сеньор, многие вещи доставляют Вам ныне удовольствие, кои не доставляют и не должны более доставлять удовольствие мне. Но, добродетельный сеньор, заверяя, что у меня не было иного намерения, кроме уже изложенного, и так как Ваша воля была прежде выражена, я из разных мест и из разных книг и сборников песен разыскал и записал по порядку все так, как сие предстает в маленьком томе, который я Вам посылаю.

II. Но так как мои труды, о коих Вы, сеньор, спрашивали, незначительны, пожалуй еще более, чем я их оцениваю, то желаю уверить Вас, что мне доставит удовольствие, ежели все сочинения, отвечающие сим правилам

поэтического слова, будут Вам приятны; в том меня убеждают Ваши изящно выраженные просьбы, а также некие виденные мною изысканные вещи, сложенные Вашей светлостью; ибо несомненно, что сие есть возвышенное рвение, божественное пристрастие, неиссякаемая пища души, и, подобно тому как материя ищет форму и несовершенное стремится к совершенству, поэтическая наука или наука об изящном трогают лишь тех, чьи умы возвышенны, а души благородны.

III. Итак, что же такое поэзия (называемая в нашем обиходе веселой наукой), как не вымысел о полезных вещах, прикрытых прекрасным покровом, составленных, выделенных и упорядоченных в определенном числе, соответствии и размере? И, несомненно, добродетельнейший сеньор, заблуждаются те, кто пожелает думать и говорить, будто подобные вещи суть вещи пустые и порочные или близки к оным,— ведь, как плодоносные сады цветут и дают плоды соответственно всякому времени года, так и одаренные люди благородного происхождения, коим эти науки внушены свыше, пользуются ими и упражняются в них соответственно возрасту. И если мы видим, что науки желательны, то спросим, как Туллий,— какая же из них превосходит прочие, будучи самой благородной и достойной мужа?[2] Или какая наука охватывает более других все человеческие понятия? Что раскроет загадки жизни, осветит ее темные места, что заставит их сделаться видимыми, как не приятное красноречие или прекрасное повествование, будь то стих или проза?

IV. Лишь тем, кто своим неоправданным упрямством хочет добыть себе великие почести, неясны превосходство и преимущества рифм и размера перед обыкновенной прозой. И идя по пути стоиков, кои с чрезвычайным усердием исследовали происхождение и причины вещей, я осмеливаюсь сказать, что стихотворный размер древнее, совершеннее и влиятельнее обыкновенной прозы. Святой архиепископ Исидоро Картахенский доказывает и свидетельствует так: он говорит, что первым, кто употребил рифмы и размер, был Моисей, воспевавший и пророчивший в стихотворном размере явление Мессии; а затем Иисус Навин в честь победы при Габаоне; Давид воспевал стихами победу над филистимлянами и возвращение библейского ковчега, и он сделал так все пять книг Псалтыри. Именно поэтому евреи любят утверждать, что мы менее их можем

чувствовать прелесть сих стихов. Также и Соломон изложил в размере свои притчи, рифмуется кое-что из написанного Иовом, в особенности слова утешения, коими друзья отвечали на его жалобы.

V. Говорят, что из греков первым был Акатесий Милетский, еще прежде Ферекида Сирского и Гомера, хотя Данте и называет последнего величайшим поэтом. Из латинян первым был Энний, несмотря на утверждения, что Вергилий царствовал и царствует в латинском языке; так его представляет и Данте, говоря устами Сорделло Мантуано:

О свет латинян, — молвил он, — о тот,
Кто нашу речь вознес до полной власти,
Кто город мой почтил из рода в род[3].

И, таким образом, я заключаю, что эта поэтическая наука угодна прежде всего богу, а затем и людям разного происхождения и обычаев. То же самое говорит и Кассиодор в своей книге «О разном», когда пишет: «Весь блеск красноречия, всякий вид и способ поэзии или поэтических образов и выражений берет свое начало в божественном Писании. Без этого не обходится пение в божьем храме,— при королевском дворе и во дворцах с благодарностью принято искусство. Площади, лавки, празднества и роскошные пиры остаются без него как бы глухими и безмолвными».

VI. И я решаюсь сказать, что не много есть таких вещей, где бы не было необходимым и полезным это искусство. Эпиталамы, песни, звучащие на свадьбах в честь жениха и невесты, составлены в размере. По другим поводам сочиняются песни, имеющие некоторое отношение к пастухам и называемые буколическими. В прежние времена в элегических размерах пели во время погребения умерших, восхваляя их достоинства, и теперь еще продолжают так делать в некоторых местах, сии песни называются надгробными. Иеремия таким образом пел о разрушении Иерусалима; императоры Гай Цезарь, Октавиан Август, Тиберий и Тит прекрасно владели размерами, и им доставляли удовольствие различные виды поэзии[4].

VII. Но оставим теперь старинные примеры, чтобы приблизиться к нашим временам. Король Роберт Неаполитанский, светлый и преславный государь, любил сию науку подобно увенчанному флорентийскому поэту Фран-

ческо Петрарке, которого он долгое время держал у себя в Кастиль-Ново в Неаполе и с кем весьма часто беседовал и разговаривал об этих искусствах[5]; это означает, что многое в нем нравилось монарху, и он был его большим любимцем. И говорят, что он создал там многие из своих творений как на латыни, так и на вульгарном наречии, и среди прочих книгу *«О достопамятных событиях»*, а также эклоги и сонеты, особливо сонет, сочиненный им на кончину короля и начинающийся так:

Пал стройный лавр и гордая колонна[6].

VIII. Джованни Боккаччо, замечательный поэт и выдающийся оратор, утверждает, что король Кипра Иоанн уделял внимание изучению сей науки более, чем всем другим; он доказывает это во вступлении в «Генеалогию, или Происхождение языческих богов» в беседе с сеньором Пармским, посланником короля.

IX. Каким же образом, сиятельный сеньор, эти науки оказались в руках тех, кто употребляет романское или вульгарное наречие? — вот что представляется мне весьма трудным для исследования и рассмотрения. Но если мы оставим сейчас области и земли наиболее удаленные от нас, то несомненно, что повсюду и во все времена эти науки были в обычае, а во многих местах они разделялись по трем стилям, каковыми были: высокий, средний и низкий. В высоком писали все, употреблявшие греческий или латинский языки, конечно, в стихотворном размере. В среднем стиле писали все, кто употреблял вульгарное наречие, как, например, Гвидо Джанунчелло из Болоньи[7] и провансалец Арнаут Даниэль. Между тем я не видел ни одного их сочинения, однако ж говорят, что они были первыми, кто писал на романском языке терцины и сонеты. И если философ утверждает, что среди первых вещей наипервейшим является умозрение, то низкие это те, кто без всякого порядка, правила или счета сочиняет романсы и песни, увеселяющие людей низкого и рабского состояния[8]. После Гвидо и Арнаута Даниэля Данте написал в изящных терцинах свои три комедии: «Ад», «Чистилище» и «Рай», Франческо Петрарка свои «Триумфы», Чеко Дасколи книгу *«О свойствах вещей»*, Джованни Боккаччо книгу «Нимфы», к которой прибавил, однако, весьма красноречивую прозу наподобие утешителя Боэция. Все они и многие

другие писали и в иных стихотворных формах, именуемых сонетами и канцонами.

X. Я полагаю, что из тех земель и от лимузинцев искусства перешли к галлам в крайнюю западную часть, где находится наша Испания и где они были употреблены прекрасным и разумным образом. Галисийцы и французы писали различными способами рифмованные стихи, каковые различаются по числу стоп и рефренов. Значение и число слогов в терцинах, сонетах, нравоучительных песнях и балладах одинаково, но во всех есть укороченные стопы, мы их называем полустопами, а португальцы, французы и каталонцы называют boqs.

XI. Среди них были мужи весьма даровитые и прославленные в этих искусствах; так, маэстро Жан Лорри написал «Роман о Розе», в коем, как говорят, полностью заключена наука любви, а закончил его маэстро Жан Капинет, происходящий из города Мен. Мишо[9] также написал изрядную книгу баллад, ронделей, печальных и комических песен и многие из них положил на музыку. Маэстро Отто Грандсон, сильный и добродетельный рыцарь, делал высокие и прятные вещи в поэзии. Маэстро Аллен Шарротье, весьма славный поэт нашего времени и секретарь нынешнего короля дона Людовика Французского с великим искусством слагал и пел стихи и написал «Спор четырех дам», «Безжалостную красавицу», «Утреннее пробуждение», «Великую пастушку», «Молитвенник для знатных» и «Исцеление от любви», несомненно прекрасные и услаждающие слух сочинения. Более знающие могут меня поправить, но французам я предпочитаю только итальянцев. Ибо в их творениях обнаруживается высочайшее мастерство, и они украшают и наполняют их чудесными и удивительными историями; французы, в отличие от итальянцев, сохраняют виртуозность, у итальянцев же нет ничего подобного, исключая, может быть, одни только созвучия и гармонию. Также они кладут свои творения на музыку и поют их в самых разных и приятных манерах, и столь они искусны в этом деле, что кажется, будто среди них родились великие философы Орфей, Пифагор и Эмпедокл, которые, как рассказывают, не только смягчали людской гнев, но и усмиряли адских фурий звучными мелодиями и приятной тональностью своих песен[10]. И кто сомневается, что, подобно тому как зеленые листья весной украшают и одевают нагие дерева, сладкие голоса

и прекрасные созвучия сопровождают и украшают всякую рифму и всякие стихи любого размера и мастерства?

XIII. Каталонцы, валенсийцы и многие из Арагонского королевства были старательными приверженцами этого искусства. Вначале они писали рифмованные песни, состоявшие из силлабических стоп и длинных рефренов, причем не рифмовали подряд. Впоследствии стали они применять песни из десятисложных куплетов по способу лимузинцев. Были среди них выдающиеся мужи, преуспевшие и в выдумке и в стихосложении. Гильен де Бергеда, мудрый и благородный рыцарь, и Пабло де Бенбибре обрели в их кругу большую славу. Маэстро Педро Марк старший, храбрый и честный рыцарь, создавал также приятные произведения, и помимо прочего были им написаны весьма нравоучительные притчи. В наши времена процветал маэстро Жорди де Санкт Жорди, благоразумный рыцарь, создавший не менее прекрасные сочинения, положенные им самим на музыку; был он искусным музыкантом и, среди прочего, сложил песню соперников, начинающуюся словами:

Tots jorns aprench, e desaprench ensems...[11]

Создал он также «Страсть любви», где собрал множество старинных песен, уже упомянутых и других. Маэстро Феб-рер создал замечательные произведения, и некоторые утверждают, что он передал флорентийское наречие Данте на каталонском языке, не отступив ни на какую малость от его порядка стихосложения и рифм. Маэстро Аусиаса Марка, живущего и поныне, считают великим трубадуром и мужем возвышенного духа.

XIV. Среди нас вначале употреблялось стихосложение в тех же самых формах: в «Книге об Александре», в «Обетах павлина»[12] и в книге протопресвитера Итского. Теми же приемами пользовался Педро Лопес де Айяла Старший для написания книги про обычаи Дворца, названной «Рифмы». А затем это искусство, именуемое высоким или важнейшим, было открыто, как я полагаю, в королевствах Галисии и Португалии, где, без сомнения, более, нежели в прочих областях и провинциях Испании, вошли в обычай упражнения в оных науках, и до такой степени, что в самое недавнее время любые трубадуры близлежащих мест, будь то кастильцы, андалузцы или жители Эстремадуры, все свои сочинения творили на галисийском

и португальском языках. И воистину от них мы получили термины искусства, такие, как высокий или низкий стиль, аллитерации, лексапрен [13] и рефрен.

XV. Вспоминаю я, высокочтимый сеньор, как, будучи в неопытном, а справедливее сказать, отроческом возрасте, я видел во владении бабки моей, доньи Менсии де Сиснерос, среди прочих книг изрядный том португальских и галисийских поговорок и пастушеских песнопений, из коих большая часть принадлежала королю дону Динишу Португальскому (я полагаю, сеньор, что он был вашим прадедом); и читавшие оные творения чрезвычайно хвалили их за тонкую выдумку, за приятные и остроумные сочетания слов. Другие же принадлежали Жуану Жуаришу де Павия, умершему, как говорят, в Галисии от любви к одной португальской инфанте; были также принадлежавшие Фернанту Гонсалишу де Санабриа. Вслед за ними явились Вашко Периш де Камойнш, и Феррант Кашкисьо, и тот великий влюбленный Масиас, от которого остались лишь четыре песни, однако ж исполненные любви и прекрасных поучений, следует их помянуть:

I. «В плену своей печали...»

II. «Жестокая и бурная любовь...»

III. «Сеньора, кому порукой...»

IV. «Я стал искать уваженья...»

XVI. В нашем королевстве Кастилии превосходно сочинял монарх дон Альфонсо Мудрый, и я знаю тех, кто видел его изречения, а также говорит молва, что он слагал возвышенные стихи на латинском языке. Впоследствии явился дон Хуан де ла Серда, а мой дед Педро Гонсалес де Мендоса слагал песни, среди прочих: «Тебе я служил безыскусно...» и еще одну, посвященную монахиням Кайдии в то время, когда король дон Педро держал осаду Валенсии, и начинающуюся словами: «На берегах одной реки...» Он употреблял при сложении песен манеру, сходную с приемами комедиографов Плавта и Теренция [14], равным образом в куплетах и пасторалях. Появился в те же времена еврей по имени Раби Святой: он написал очень хорошие вещи и среди прочих «Моральные поговорки», в них есть поистине весьма подходящие поучения. Благороднейшие люди почитали его за великого трубадура, подобно тому как сказано в одной из его басен:

Не меньше тот сокол может,
что диким гнездом согрет,

не меньше в делах поможет
еврея добрый совет [15].

Альфонсо Гонсалес де Кастро родом из Гвадалахары также обладал добрым слогом и составил следующие песни:

I. «Со столь великой властью...»

II. «Видишь, что за неприличье...»

XVII. Последовал за ними во времена короля дона Хуана архидиакон Торский; он сложил: «О, запутанность, жестокость...» и другую песню, ее начало: «О ком забочусь и имел заботу...» а также еще одну, где говорится: «Богу — любви, богу — господину...» Еще был Гарси Фернандеш де Жерена. Со времени славной памяти дона Энрике, отца короля — нашего господина и до теперешнего времени возвышается эта наука и с ней возвышается вкус к изящному; явилось много мужей, способных к сему искусству, и особливо Альфонсо Альварес де Ильескас, знаменитейший сочинитель изречений; о нем возможно было бы сказать теми же словами, коими один великий историк возносит похвалу Овидию [16]; следует поведать, что все его поучения и слова написаны стихами. Им было сложено столько песен и изречений, что наше описание обрело бы чрезвычайную длину и протяжение, если бы мы решились помянуть лишь главнейшие из них — столь обширно их число. И посему, а также поскольку его вещи весьма известны и распространены повсюду, мы перейдем к маэстро Франсиско Империалу, коего уже потребно назвать не сочинителем изречений или трубадуром, а поэтом; ибо воистину очевидно, что если кто-либо в этой части Запада и заслужил оный победительный и лавровый венец, то, признавая заслуги всех прочих, только он. Он сложил на рождение короля, нашего господина, следующее знаменитое изречение: «...в двух семистах втором или третьем...» и многие другие искусные и достойные похвалы вещи.

XVIII. Фернанд Санчес Талавера, командор ордена Калатравы, также составлял полезные изречения. Дон Педро Велес де Гевара, мой дядя, умный и благородный рыцарь, написал изящные поучения и песни, среди прочих ту, где говорится: «Питомец славы, Юлий Цезарь...» Фернанд Перес де Гусман, мой дядя, рыцарь, наделенный всеми добрыми достоинствами, составил множество вещей в стихотворном размере, особливо следует заметить ту эпитафию на гробнице моего сеньора, адмирала дона Дие-

го Фуртадо, что начинается словами: «К праху сему, человек, подошедши...» Им сделано великое число других речений и любовных песен, а совсем в недавнее время создал он притчи, исполненные благородных наставлений, а также весьма полезное и искусно составленное сочинение «О четырех главнейших добродетелях».

XIX. Преславному герцогу дону Фадрике, моему господину и брату, доставляла сия наука великое удовольствие, и он также слагал изящные песни и пословицы: в доме своем приютил он знаменитейших трубадуров, особливо Фернанда Родригеса Портокарреро, и Хуана де Гайосо, и Альфонсо Гайосо де Моранна. Ферранд Мануэль де Ландо, уважаемый рыцарь, написал многие добрые поэтические сочинения: более, нежели другие, следовал он маэстро Франсиско Империалу; составлял он прекрасные песнопения во славу Божьей Матери; помимо того написал он несколько инвектив против Алонсо Альвареса -- весьма искусно и по разным поводам сделанных.

XX. Что до тех, которые впоследствии писали в наши времена или пишут по сю пору, то я заканчиваю называть их по именам, ибо я уверен, благородный сеньор, что Вы имеете о них сведения и знания. И не удивляйтесь, сеньор, если в этом Послании пространно и подробно приведено вначале столько древних авторов, а затем столько наших, а также их изречения и песни, что возможно было бы вообразить причиной этого некое праздномыслие. Но подобное предположение отвергает мой возраст не менее, чем смутность нашего времени. Однако ж случилось так, что если науки доставляли мне наслаждение в юные лета, то при нынешнем положении мне они показались необходимыми. Как сказал Гораций, поэт:

> Запах того, что налили вначале, сосуд сохраняет[17].

XXI. Но, сиятельный сеньор, среди итальянцев, провансальцев, лимузинцев, каталонцев, кастильцев, португальцев, галисийцев и прочих народов выделились и превзошли остальных в прославлении и украшении этих искусств приальпийские галлы и жители провинции Аквитании[18]. Каким способом и каким образом они сего добивались, я не буду повторять, поскольку упоминал об этих вещах в прологе к своим изречениям. По всем этим примерам и по многим прочим, кои я мог бы расширить вкупе с другими более знающими людьми, Ваше сиятельство может почув-

ствовать и узнать, в каком уважении и почитании следует содержать эти науки; и Вы, добродетельный сеньор, должны понимать, что музы, непрестанно плящущие близ источника Геликона, не без заслуги приняли бы Вас в свой круг в столь юном возрасте. Посему, сеньор, я, сколько достает сил, увещеваю и убеждаю Вашу светлость, чтобы ни в писании прекрасных поэм, ни в поисках утонченной гармонии и порядка в них, покуда Клото прядет свою нить, не покидал Вас возвышенный дух и не выпадало Ваше перо, ибо когда Атропа порвет нить жизни, не только воинские, но и дельфийские почести и слава останутся на Вашу долю.

ХУАН ДЕЛЬ ЭНСИНА

ИСКУССТВО КАСТИЛЬСКОЙ ПОЭЗИИ

Весьма прославленному и счастливому принцу дону Хуану. Здесь начинается вступление в «Искусство кастильской поэзии», сочиненное Хуаном дель Энсиной.

Сколь легок и ясен был гений древних и сколь враждебен лености! Благороднейший принц, Вашему высочеству известно повествование Цицерона о Сципионе Африканском, который говорил, что меньше всего ленится, когда не занят делом, и меньше всего одинок, когда остается один [1]; тем самым он давал понять, что ум его никогда не бывает праздным. Изречение Катона цензора гласит: люди праведные обязаны давать отчет не только в своих делах, но и в своем досуге [2]. Тем более это справедливо для нас, кому выпала честь быть подданными столь могущественных и христианнейших государей, каковые мудрым правлением довели до совершенства искусства военные и мирные. Когда подумаешь о делах, завершенных силой оружия, то дивишься, как быстро наступило умиротворение, в коем мы ныне пребываем. Нам остается только выбирать, на что тратить свободное время, ибо у нас его избыток; а какое занятие на досуге приятней и свойственней человеку, как говорит Туллий, нежели остроумная, изящная беседа? [3] Среди всех качеств, коими мы превосходим грубых животных, одно из главных то, что мы способны речью выражать свои чувства; как же нам не стремиться превзойти других в деле, отличающем людей от скотов? Ваше высочество читали, конечно, у Публия Сира: стыдно царствовать тому, кто не превосходит своих подданных всяческими добродетелями; Ваше высочество имеете перед глазами образец добродетелей Ваших несравненных родителей и подражаете ему, ибо под сенью их побед, оставив далеко позади начатки знаний, Вы воспитывались в лоне сладчайшей философии и собственным примером побуждаете ваших подданных к занятиям наукой. Вот почему я решил сочинить кастильскую

поэтику, дабы лучше отличать хорошее от дурного и дабы научить слагать стихи на нашем языке (если этому можно научить), ибо нет более благородного занятия в часы досуга. Уповая на добродетели вашего высочества, я осмелился посвятить это сочинение вашему превосходному уму, где пышно цветет мудрость, дабы, отдыхая от тяжких трудов, вы упражнялись в поэзии нашего стиля, и то, что ваш живой ум знает от природы, вы найдете в этой поэтике, насколько хватает моих скудных познаний; я не думаю, что поэты и трубадуры будут руководствоваться ею, ибо я среди них последний, но я сочинил ее, дабы не посрамить дар божий, если этим даром я завоевал кое-какую славу и заслужил хотя бы самое скромное место среди наших поэтов. Как говорил ученейший маэстро Антонио де Лебриха, изгнавший из нашей Испании варваризмы, которые возникли в латинском языке, одна из причин, побудивших его написать об искусстве сочинения романсов, была та, что язык наш достиг невиданных ранее высот и можно опасаться скорее упадка, нежели подъема; так и я, по той же самой причине, полагаю, что наша поэзия находится на вершине, и мне показалось полезным заключить ее в рамки известных законов и правил, дабы с ходом времени она не подверглась забвению. Я говорю, что наша поэзия теперь на вершине, по крайней мере в том, что касается наблюдения жизни; без сомнения, наши предшественники писали вещи, более достойные запоминания, ибо обладали большими талантами: они явились первыми и завладели лучшими мыслями и сентенциями; и если мы говорим что-либо стоящее, то берем у них, и, чем больше стараемся удаляться от сказанного ими, тем больше идем по их следам, так что придется либо замолчать, либо говорить устами других,— недаром пословица гласит: нет ничего, что уже не было бы сказано. Ранее меня были, наверно, другие, которые раньше взялись за эту работу и выполнили ее обстоятельней, но до меня их труды не дошли, кроме превосходных писаний знаменитого маэстро де Лебрихи об искусстве слагать романсы. Но я не стану вдаваться в такие подробности: во-первых, мне недостает знаний, а во-вторых, я намерен говорить лишь о том, что пристало нашему языку, и немного о достоинстве поэзии, бывшей в немалом почете у древних, ибо открытие ее они приписывали своим богам, Аполлону, Меркурию и Вакху, а также музам, что

видно из обращений к ним древних поэтов. Мы заимствовали эти обращения, хотя не верим в их богов (верить было бы величайшим заблуждением и ересью), дабы следовать изяществу и порядку их поэзии, каковая состоит в искусстве излагать, повествовать или рассказывать, измышляя серьезные и трудные вещи, а коль скоро произведение вымышленно, то не более подлинно и стоящее перед ним обращение. Но когда мы сочиняем книги набожные, касающиеся нашей веры, мы обращаемся к тому, кто есть сама истина, или к его пречистой матери, или к святым, нашим посредникам и заступникам, помогающим нам удостоиться благодати. Предсказания и пророчества древних были в стихах, почему поэты и назывались у них прорицателями, как люди, поющие божественное[4]; таким преимуществом поэзия пользовалась не только у язычников, но многие книги Ветхого завета, по свидетельству святого Иеронима, были написаны в стихах, на том еврейском языке, который, по словам многих ученых, древней греческого, ибо нет греческих текстов, столь же древних, как Пятикнижие Моисеево; тем не менее Греция была матерью свободных искусств. Можно считать, что поэзия древнее риторики. Что до воздействия поэзии, то я ограничусь двумя примерами из Юстина, ибо, пожелай я воздать ей должную хвалу, как ни длинна жизнь, время истощилось бы скорее, нежели этот предмет. Первый пример: афиняне и мегаряне оспаривали друг у друга остров Саламин, причем и та и другая сторона несли большие потери; оба народа, изнуренные гибелью множества людей, начали казнить всякого, кто упомянет о притязаниях на Саламин. Солон, афинский законодатель, видя бедствия своей республики, притворился безумным и, выйдя к народу, стал в стихах увещевать его и до такой степени растрогал афинян, что война прекратилась и афиняне вышли победителями. Второй пример: когда спартанцы воевали с мессенцами, им было предсказано оракулом, что они не смогут победить без афинского полководца, афиняне же, дабы их унизить, послали им хромого поэта по имени Тиртей. Утомленные войной спартанцы возвращались в свою землю скорее с позором, нежели с честью, но поэт Тиртей силой своих стихов так воспламенил их, что они, забыв всякий страх за свою жизнь, вернулись на поле битвы и одержали победу над мессенцами. Недаром поэты воспели Орфея, который сладостью своих сти-

хов размягчал камни, ибо нежная поэзия смягчала грубые сердца тиранов: знаменитый своей жестокостью тиран Фаларид даровал жизнь поэту Стесихору за его чудесные стихи, а Писистрат, тиран Афин, не нашел другого способа обелить себя в глазах народа, как приказав собрать стихи Гомера и посулив награду тому, кто приведет их в порядок. Что же сказать о нашей христианской религии? Сколь глубокое благочестие пробуждают набожные и трогательные псалмы, творцами коих были Иларий Амвросий и другие разумнейшие и святейшие мужи; святой Августин, отдыхая от других, более серьезных занятий, написал шесть книг, озаглавленных «Музыка», в каковых шести книгах ведет речь о родах стихов, о том, из скольких стоп состоит каждый стих и каждая стопа из скольких слогов. Я полагаю, что достаточно доказал вес и древность поэзии и в какой чести была она у древних и нынешних народов, хотя некоторые люди, желая прослыть важными и суровыми, злобно изгоняют ее из обихода как науку праздную, взваливая на нее вину тех, кто дурно ею пользуется; но чтобы убедить их в том, что они заблуждаются, достаточно напомнить, какое множество поэтов процветало в Греции и в Риме, где умение слагать стихи приносило славу; не думаю, чтобы Софокл мог стать должностным лицом, судьей или стратегом в Афинах[5], матери наук человечества. Но оставим злобных завистников, счастливейший принц; я умоляю Ваше высочество принять этот скромный дар для часов вашего досуга как знак моей преданности.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

О рождении и истоках кастильской поэзии и о том, от кого мы получили наш способ слагать стихи

У латинских поэтов почиталось недостатком оканчивать стихи рифмами и созвучными словами, хотя прославленные стихотворцы осмеливались иногда употреблять для украшения то, что другие считали недостойным, как, например, Вергилий в эпиграмме «Sic vos non vobis» и т. д.[6]. Но святые и разумные мужи, сочинившие псалмы

нашей христианской религии, нашли благим то, что презирали поэты, ибо большая часть псалмов написана рифмованными стихами с определенным числом слогов; и не без причины мудрые и ученейшие мужи упражнялись в рифмах; ведь когда чувства разделены между словами и музыкой, гораздо легче вспомнить, что надо петь, если есть рифмы, потому что созвучие помогает памяти. Я полагаю, что отсюда пошел наш способ слагать стихи, хотя в Италии, без сомнения, он расцвел раньше, чем в нашей Испании, а уж оттуда перебрался к нам, ибо, как гласит изречение Вергилия, там была колыбель латинского языка[7], и, когда Рим завладел нашей землей, мы восприняли не только его законы и учреждения, но также романсы, как свидетельствует само их название, да и язык наш не что иное, как испорченная латынь. Почему не признаться, что мы происходим от латыни? Тем более что писавшие на итальянском языке поэты появились намного раньше, чем наши, как то Данте, Франческо Петрарка и другие знаменитые мужи, творившие до них и после них, у коих многие наши стихотворцы похитили немало замечательных изречений, каковая кража, по словам Вергилия, дело не позорное, но достойное хвалы, если поэт умеет с изяществом перенести что-либо из чужого языка в свой родной[8]. Если мы обратимся к этимологии слова «trobar», то слово это итальянское и означает не что иное, как «найти». Слагать стихи на нашем языке означает находить изречения и мысли и заключать их в рифмы и стопы определенного размера.

Итак, наше стихосложение набралось сил в Италии, а оттуда распространилось по нашей Испании, и я полагаю, что в ней оно цветет сейчас пышнее, чем где бы то ни было.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Поэзия и стихосложение как искусство

Не нужно много слов для доказательства того, что поэзия состоит в искусстве: достаточно суждения прославленных писателей, давших книгам об умении слагать стихи заглавие «Поэтическое искусство». В самом деле,

если искусством называют ремесло ткача, кузнеца или гончара, надо совсем лишиться разума, чтобы думать, будто поэзия и стихосложение вознеслись на такую высоту, не будучи искусством. Многие станут, конечно, спорить и утверждать, что поэту не нужно ничего, кроме природного таланта; я согласен, что талант — это основное, но соблюдение правил искусства способствует красоте и блеску стихов, и если бы гений не соединялся с искусством, то был бы подобен плодородной, но необработанной земле. Следует далее сказать об этом умении то, что говорит Цицерон о совершенном ораторе[9] и что говорят, определяя его, профессора грамматики; я полагаю, впрочем, что это качество присуще всем другим искусствам, каковые суть не что иное, как наблюдения, извлеченные из прекраснейших созданий ученых мужей и сведенные в правила и предписания, ибо всякому искусству подобает иметь определенную материю. Правда, некоторые утверждают, что ораторское искусство не имеет определенной материи, но Квинтилиан им возражает, заявляя, что цель оратора или ритора — говорить вещи иногда неистинные, но правдоподобные, в конечном же счете убеждать и пленять слух[10]. Если в этом поэзия сходна с ораторским искусством, или риторикой, то главное в ней — следовать определенному стихотворному размеру; слух непременно обманет того, кто не изучает знаменитых писателей и правила, ибо, по учению Боэция в его книге о музыке, наши чувства часто обманывают нас, а потому лучше полагаться на разум[11]. Как доказывают Туллий и Квинтилиан, оратор должен придерживаться одних стихотворных размеров и избегать других, но у оратора это не так ясно, как у поэта, и он не должен столь строго придерживаться размеров, как поэт, ибо цель его иная[12].

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

О различии между поэтом и трубадуром

Вошло в обычай на нашем языке называть трубадура поэтом и поэта трубадуром, соблюдает ли он законы метрики или нет. Но мне кажется, что между поэтом

и трубадуром такая же разница, как между сочинителем музыки и автором слов или между архитектором и каменщиком. Какая же разница между сочинителем музыки и певцом, между архитектором и каменщиком? Боэций учит нас, что сочинитель музыки рассматривает ее отвлеченно, а певец — ее мастеровой[13]. Такая же разница между архитектором и каменщиком, между поэтом и трубадуром. Поэт рассматривает роды стихов: сколько стоп в каждом стихе, сколько слогов в стопе, какова длительность слога. Он изучает рифмы и ассонансы, а также когда считать один слог за два или два за один, и многое другое, о чем речь будет впереди. Какова разница между господином и слугой, между полководцем и солдатом, такова же, по моему разумению, должна быть разница между поэтом и трубадуром. Но наш народ употребляет оба эти имени безо всякого различия, смешивая их, а потому, кто хочет называться поэтом или трубадуром, должен обладать всеми их достоинствами. Сколько в нашей Испании таких, с позволения сказать, трубадуров, которым ничего не стоит добавить лишний слог или два либо выбросить нужные слоги; они не заботятся о том, чтобы рифмы их были хороши; но, коль скоро они берутся сочинять стихи, им надобно знать, что метр не что иное, как мера; таким образом, то, что не связано с определенной мерой, не вправе называться стихами, а тот, кто сочиняет без размера, не заслуживает звания ни поэта, ни трубадура.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

О главном, что необходимо, дабы научиться слагать стихи

Прежде всего отчитаем тех, кому не хватает таланта и кто более способен к другим занятиям и упражнениям: пусть не тратят времени зря, читая наши советы, а лучше употребят его на что-нибудь другое, более им доступное. Пусть запомнят слова Квинтилиана: не будет пользы от правил искусства там, где нет природного дарования; кто

бездарен, тому столько же пользы от поэтики, сколько бесплодной земле от правил земледелия. Из людей этого сорта многие будут хулить мое сочинение; одни его не поймут, другие не сумеют им воспользоваться, но я отвечу им притчей святого Августина: если я покажу кому-нибудь пальцем звезду, а у того будут такие слабые глаза, что он не увидит ни звезды, ни пальца или увидит только палец, пусть винит в этом не меня, но недостаток своего зрения.

Итак, поэт, коего мы предполагаем обучать, прежде всего пусть принесет нам талант, и так как я считаю, что для людей сколько-нибудь образованных эта истина ясней белого дня, то, если и найдутся невежи, упорствующие в своем заблуждении, мы махнем на них рукой как на неизлечимых и обратим наше слово к прилежным юношам, чей слух настроили нежные музы. Необходимо, кроме того, чтобы поэт не презирал красноречия, каковое состоит в искусстве выражаться чисто, изящно и возвышенно, когда, того требует предмет. Тут пусть не ждут от меня правил, ибо они общие для ораторов и поэтов, а я намерен говорить только о том, что свойственно поэту. Скажу лишь, что, по словам Квинтилиана, в красноречии много выигрывает тот, кто с раннего детства воспитывался там, где хорошо говорят [14]; недаром Гораций изрек, что глиняный сосуд навсегда сохраняет запах жидкости, налитой в него первоначально [15]. Затем надо упражняться, читая поэтов и историков на нашем языке, а также на латинском. И не только читать, но, как говорит Квинтилиан, обсуждать их стиль, изречения и поэтические вольности [16], ибо все, что прочитает поэт, пригодится ему для собственных стихов, особенно в длинных сочинениях.

ГЛАВА ПЯТАЯ

О размере, о стопах и о способах слагать стихи

Суть стихосложения заключается в умении сочинять и распознавать стопы, потому что из них составляются строфы и ими измеряются; стало быть, нам надо знать, что

такое стопа. Стопа в стихосложении не что иное, как соединение известного числа слогов, называется же стопой потому, что ею измеряется все, написанное в стихах, и по стопам бежит и катится звучание строфы. При этом надо принять во внимание, что римляне называли стихом то, что мы называем стопой, а мы можем называть стихом любое соединение стоп, которое обычно зовется строфой (copla), что значит «соединение» или «собирание». Вполне можно сказать, что в одной строфе два стиха; например, если строфа состоит из весьми стоп и делится на четыре и четыре, то это два стиха. Или девять стоп делятся так, что в одном стихе пять, а в другом четыре; при десяти стопах один стих состоит из пяти и другой также из пяти — примеры можно умножать до бесконечности. В простонародном кастильском языке есть два рода стихов или строф: когда стопа состоит из восьми слогов или равнозначна восьми, это называется «малым искусством»; если же стопа состоит из двенадцати слогов или равнозначна им, это называется «большим искусством». Я говорю «равнозначна», потому что стопа может иметь большее или меньшее количество слогов, но длительность их в правильной стопе должна быть одинакова; здесь еще раз видно, что мы заимствовали стихосложение из латыни, так как в ней издревле имелись эти два рода — стихи по восемь слогов, как, например, «Вот уж свет засиял звезды» [17], и по двенадцать, как, например, «Славный внук, Меценат, праотцев царственных» [18]. Итак, когда в стопе не больше восьми слогов, мы назовем ее «малым искусством», как у Хуана де Мены: Despues quel pintor del mundo, а если в стопе двенадцать слогов, то это «большое искусство», как у того же Хуана де Мены: Al muy prepotente Don Juan el segundo.

Я сказал, что иногда в стопах бывает больше или меньше слогов, но это по количеству, если считать каждый слог сам по себе. По длительности же, в произношении, их не может быть ни больше, ни меньше. Количество слогов будет больше, если одно слово оканчивается на гласную, а следующее в той же стопе начинается с гласной; в этом случае два слога сливаются в один, то есть, произнося их, мы тратим столько же времени на два слога, сколько потратили бы на один, например, у Хуана де Мены: Paró nuestra vida ufana. Когда между одной гласной и другой стоит h придыхательное, эти гласные иногда стя-

гиваются в один слог, а иногда не стягиваются, судить тут надо по общепринятому произношению или по тому, скольких слогов требует стопа. Последнее справедливо и для двух гласных без придыхания. Слогов будет больше также в том случае, когда два последних слога стопы оба краткие: по длительности они равны одному слогу. Но так как в нашем языке ударение обычно падает на предпоследний слог, мы часто удлиняем ударную гласную и вместо двух кратких слогов получается долгий и краткий, например: Dea vinda Penelope. Напротив, слогов будет меньше, чем восемь или двенадцать, когда последний слог долгий; в этом случае один слог по длительности равнозначен двум, так что семь слогов идут за восемь, например у брата Иньиго: Aelara sol divinal. В «большом искусстве» стопы могут распадаться на две полустопы, а потому один слог считается за два не только в том случае, когда последний слог долгий. Если первый или последний слог долгий как в одной полустопе, так и в другой, каждый такой слог считается за два. Есть другой род стихосложения, производный от вышеупомянутых, так называемые «ломаные» стопы. Это полустопы «малого искусства» и «большого искусства», то есть четыре слога или равнозначное им. «Ломаные» стопы чередуются с целыми, причем иногда пять слогов образуют полустопу, тогда мы говорим, что один слог утрачен, — например, у дона Хорхе: como debemos. В «большом искусстве» «ломаные» стопы не смешиваются с целыми, но употребляются отдельно, как можно видеть во множестве наших вильянсико.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

О рифмах и ассонансах

После того как мы рассмотрели размеры и стопы, нам осталось познакомиться с рифмами и ассонансами, каковые всегда помещаются в конце каждой стопы и составляют ее главную часть. Поскольку ударение в нашем языке обычно падает на предпоследний слог, именно там следует искать и изучать рифмы и ассонансы. Рифмой

называются все буквы от последней ударной гласной до конца стопы. Например, если одна стопа кончается словом vida, а другая словом despedida, мы скажем, что, начиная с ударной буквы i до конца стопы у нас имеется рифма: одна стопа перекликается с другой одними и теми же буквами после ударной i. Но, когда стопа оканчивается долгим слогом, который равнозначен двум, мы считаем его и последним и предпоследним, так что одна стопа должна перекликаться с другой теми же буквами после этой долгой гласной. Например, одна стопа оканчивается словом corazón, а другая словом pasión, рифмой будет ón. Если же стопа оканчивается на два кратких слога, а ударение лежит на третьем слоге от конца, рифмой считаются одни и те же буквы после этого третьего от конца слога, потому что два последних кратких слога равнозначны одному. Например, одна стопа оканчивается на quiéreme, а другая на hiéreme, тогда начиная с первого ударного «е» мы имеем рифму. Есть созвучия, которые называются ассонансами, они отсчитываются по тем же ударениям, что и рифмы, но слова ассонанса имеют разные согласные при одинаковых гласных. Ассонансы подобны рифмам, хотя у них не все буквы одни и те же.

Так, у Хуана де Мены одна стопа оканчивается словом proverbios, а другая словом soberbios; тут v приравнивается к b, что уже наносит ущерб рифме, хотя принято употреблять b вместо v и наоборот, так как звуки, выражаемые этими буквами, очень похожи. Так, рифмуют viva с reciba, можно привести много других примеров, но мы воздержимся от них, дабы избежать многословия. Не следует употреблять одну и ту же рифму дважды в одной строфе. Лучше пропустить по возможности двадцать строф и лишь тогда повторять рифму, кроме очень длинных произведений, где при необходимости можно повторять рифму в третьей строфе и даже раньше. Любая строфа должна состоять из разных рифм, потому что если все стопы рифмуются одинаково, это звучит очень плохо. Заметим еще, что краткими слогами мы называем слоги, имеющие низкое ударение. А долгими называются те, у которых ударение высокое. Хотя в латыни этого различия не было.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

О стихах и строфах и об их многообразии

Как мы уже сказали выше, из стоп составляются стихи и строфы. Многие захотят узнать, сколько именно надо брать стоп; скажем об этом вкратце. Часто стих состоит из одной стопы и все стихи рифмованные, тогда это называется «изречением» (mote); стих из двух стоп также называется «изречением», или «вильянсико», или letra de alguna invención. Если в стихе три целые стопы или одна ломаная, это тоже вильянсико или letra invención. В этом случае принято оставлять одну стопу нерифмованной, а есть старые стихи из двух или трех стоп, также нерифмованных, потому что тогда не придерживались так строго правил стихосложения. Стих из четырех стоп — это уже песня, и можно назвать его строфой, даже романс делится на четверки, хотя рифмуются лишь вторая и четвертая стопы, а в романсах старого времени рифмы вообще неполные. Все это относится к «малому искусству», ибо «большое искусство» более пригодно для предметов возвышенных и серьезных. Песни есть также из пяти стоп и из шести, их можно называть стихами и строфами. Сколько есть способов сочетать стопы, столько же насчитывается видов строф. Но если число стоп превышает шесть, то чаще всего делают другое соединение стоп, так что в одной строфе получаются два стиха. Как правило, строфа не превышает двенадцати стоп, в противном случае она показалась бы слишком длинной, кроме романсов, где число стоп не ограничено.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

О поэтических вольностях и о некоторых украшениях стихотворства

Поэты могут пользоваться многими вольностями и фигурами, сообразуясь с метром и рифмой. В латыни было бесчисленное множество фигур, и некоторые из них пе-

решли в наши кастильские стихи, но мы упомянем лишь те, которые отвечают нашей цели. Поэт и трубадур могут произвольно сокращать и обрубать слова. Так, Хуан де Мена в одной строфе написал El hi de Maria вместо el hijo de Maria. А в другом месте Que nol pertenece вместо que no le pertenece, в третьем же Agenores вместо Agenorides. Поэт может также искажать и растягивать слова, как у того же Хуана де Мены Cadino вместо Cadmo и озера Metroes вместо Moetides. Можно менять ударение, например, platanos вместо platános и Penelope вместо Penelópe. Допустимая вольность — заменять одно место другим, как Хуан де Мена вывел одни Фивы вместо других; можно также изобразить одно лицо вместо другого и назвать одно имя вместо другого, можно взять часть вместо целого либо целое вместо части. Насчитывается много других фигур и вольностей, но, так как люди в наше время ценят краткость, мы ограничимся лишь некоторыми, да и те не следует употреблять слишком часто, ибо причиной их изобретения была необходимость, хотя правда и то, что многие вещи первоначально были заведены по необходимости, а уж потом обычай одобрил их как украшение, например платья, дома и бесчисленное множество других вещей, которые слишком долго было бы перечислять; в стихосложении также есть большое разнообразие украшений, на четырех-пяти главных мы остановимся. Одно украшение называется «сцепление» и состоит в том, что стопа начинается словом, которым закончилась предыдущая, например, такая строфа: soy contento ser cautivo /cautivo en vuestro poder/ poder dichoso se vivo /vivo con mi malesquivo/ esquivo no de querer и т. д. Другое украшение называется «обмен», потому что слова меняются местами, например: Contentaros y serviros /serviros y contentaros и т. д. Следующее украшение именуется «удвоением», так как здесь повторяются одинаковые слова, например, в песне: No quiero querer /sin sentir sentir sufrir/ por poder poder saber и т. д. Еще одно украшение называется «умножение», оно состоит в том, что внутри стопы рифма повторяется несколько раз, например: Desear gozar amar /con amor dolor temor/ и т. д. Наконец, есть украшение, которое мы зовем «повтором», оно состоит в том, что все стопы начинаются одним и тем же словом, например: Mirad quan mal lo mirais /mirad quan penado vivo/ mirad quanto mal recibo и т. д. Эти и многие другие украшения

имеются в нашем кастильском способе слагать стихи, но мы не должны употреблять их слишком часто, ибо кушанье, где много меда, невкусно без прибавки уксуса.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ, И ПОСЛЕДНЯЯ

Как следует писать и читать строфы

Строфы надо записывать так, чтобы каждая стопа составляла строку, будь то «малое» или «большое» искусство, будь то «ломаные» или целые стопы. Если в строфе два стиха, например в строфе семь стоп, четыре в одном стихе и три в другом, или в строфе восемь стоп, то есть два стиха по четыре стопы каждый, или в строфе девять стоп, пять в одном стихе и четыре в другом и т. д., между стихами ставится двоеточие, а в конце строфы ставится точка. В малоизвестных именах собственных и в словах, которые могут иметь два ударения, надо ставить над ударной гласной значок, черточку. Стихи надо читать, делая между стопами маленькую паузу, между стихами — паузу побольше, а между строфами еще больше, чтобы перевести дыхание.

Сие сочинение напечатано в благороднейшем и прославленном городе Бургосе Андресом де Бургосом по заказу честных купцов Франсиско Дады и Хуана Томаса Фаварио и завершено февраля XIII дня в год от рождества Христова тысяча пятьсот пятый.

ХУАН ДЕ ВАЛЬДЕС

ИЗ «ДИАЛОГА О ЯЗЫКЕ»

Марсио. Повсюду есть люди, которые пишут лучше, вернее и изящнее других, поэтому тот, кто хочет изучить язык, должен очень осмотрительно выбирать книги для чтения, ибо если наши привычки и манеры зависят от того, с кем мы общаемся, то наш стиль зависит от того, какие книги мы читаем.

Вальдес. Совершенно верно.

Кориолан. Вы хорошо разбираетесь во всем этом и поэтому в заключение нашего разговора не посоветуете ли нам, какие книги мы должны выбрать, чтобы улучшить наш стиль, и от чтения каких воздержаться?

Вальдес. Ваша просьба гораздо труднее, чем вы думаете. Вы ведь знаете, в какой лабиринт попадает тот, кто берется судить о чужих произведениях?

Кориолан. Да, если делать это публично, но мы ведь одни, и можно говорить все.

Вальдес. Я буду рад высказать вам мое мнение о писателях, если это останется между нами. Ибо, как различны вкусы людей, так различны и их суждения, и часто то, что один одобряет, другой порицает, и наоборот. Я же, стараясь быть со всеми в хороших отношениях, не хотел бы исполнить вашу просьбу, обидев при этом других.

Марсио. Вы можете говорить все, что хотите, я за всех нас обещаю вам сохранение тайны.

Вальдес. Верю. Как вы знаете, в кастильском языке сложились разные манеры письма, одни из них истинно национальные, другие заимствованы из других языков, в основном из латыни. Начинающим изучать язык я не советую читать написанное стихотворным размером.

Марсио. Я полностью согласен с вами.

Вальдес. Так как мы говорим откровенно, я не согласен с тем, что пальму первенства в поэзии все безогово-

рочно отдают Хуану де Мене. Это утверждение верно, когда речь идет о высоком стиле и нравоучениях, и совершенно, на мой взгляд, необоснованно, когда дело касается правильности его языка и употребления слова. Если я не ошибаюсь, он допустил большую небрежность такого рода в своих «Триста», где, желая блеснуть талантом, так затемнил смысл, что ничего невозможно понять. Кроме того, там встречаются слова настолько грубые, что они сейчас уже перестают употребляться, а также трудные для понимания слова латинского происхождения... отчего четверостишие кажется написанным на плохой латыни, а не на хорошем кастильском языке.

Мне очень нравятся любовные песни из «Всеобщего песенника»[1]; они действительно своеобразны. В этом «Песеннике» есть строфы, написанные превосходным стилем, к ним относятся стихи Гарсии Санчеса де Бадахоса, Бачильера де ла Торре, Гевары (хотя в последних лучше смысл, чем стиль), а также маркиза Асторги. Лучшие же принадлежат Хорхе Манрике, его «Напоминание спящей душе» стоит прочитать, они хороши по содержанию и по стилю. Хуан Энсина писал много и обо всем, мне больше всего нравится написанная им в Риме «Пласида и Викториано». Также мне нравится стиль Торреса Наарры, особенно в «Пропалладии», хотя в комедиях он немного грешит тем, что не щадит человеческое достоинство; но пишет он просто, без напыщенности, например в «Каламите и Акильяне», хотя в других комедиях есть вещи, которые можно было бы сказать проще и понятнее.

Марсио. Прочтите какие-нибудь стихи.

Вальдес. В «Акильяне» он говорит: «Ее лицо не может скрыть то, что о ней твердит молва»... По-моему, яснее и вежливее было бы сказать так: «Взгляни в ее лицо и убедишься — молва права».

Пачеко. Действительно, лучше сказать так. Но не будем отрицать, что и сказанное им тоже служит хорошим примером кастильского языка.

Вальдес. Я этого никогда не отрицал, но и вы должны согласиться со мной, что ему лучше всего удавалось изображать людей низкого происхождения, среди которых он обычно вращался, и ничего не получалось, когда он начинал описывать жизнь людей богатых и знатных — это видно по комедии «Акильяна». Но это уже не столь важно, ибо мы говорим только о том, что касается собственно

языка. Есть много других стихотворных произведений, достойных похвалы, но так как многие из них не напечатаны, то скажу лишь, что мне нравится эта комедия или фарс под названием «Филено и Самбардо».

Пачеко. А что вы думаете о «Хангуас»?

Вальдес. Что уж очень там проглядывает латынь.

Пачеко. Достаточно, мы поняли вас.

Марсио. Нам бы хотелось, чтобы вы объяснили, как отличить плохие стихи от хороших.

Вальдес. Хорошими считаю стихотворения с ясным смыслом, правильно выбранными словами, немногословные, со строгим соблюдением размера, без труднопроизносимых слов со множеством согласных звуков. Плохими же считаю те, что не соответствуют этим требованиям. Обратите внимание, что я сказал «с ясным смыслом», ибо есть такие произведения, которые на первый взгляд говорят о чем-то, а если их рассмотреть хорошенько, окажется, что это просто бессмыслица. Чтобы убедиться, что это так, прослушайте песенку, которая была очень популярна в Испании в то время, когда я уезжал оттуда:

Так как я вас увидел, значит, я это заслужил.
А если бы я вас не увидел,
значит, я этого и не был достоин.

Марсио. А мне она очень нравится. Не знаю, что вы в ней находите плохого.

Вальдес. Я согласился бы с вами, если бы в первой строке говорилось «Я Вас увидел — значит, я этого заслуживаю», а не «так как я Вас увидел, значит, я это заслужил», потому что тогда был бы ясный смысл, иначе же ничего не понятно, и, по-моему, даже последние две строчки противоречат тому, что утверждает первая.

Я мог бы привести много примеров подобного рода, то есть когда люди, сочиняющие стихи, не слова подбирают для выражения чувств, как это нужно делать, а приспосабливают чувства к словам, и получается, что они не выражают свои мысли, а идут на поводу у слов.

Пачеко. Кажется, вы правы, мне тоже это стало ясно.

Вальдес. И если слова вставляют только для того, чтобы добиться созвучия или заполнить место в строке, то посмотрите, что выходит:

De estas aves su nacion
Es cantar con alegria
Y de vellas eu prison

Siento yo grave pasión
Sin sentir nadie la mia,

где совсем не к месту поставлено слово «nacion», которое должно здесь выражать «присущее им состояние» только потому, что оно рифмуется с «pasión» (страдание) и «prison» (тюрьма, заключение). Так как изящество кастильского стихотворного размера состоит в как можно большем приближении к прозе, то я считаю хорошими и многие романсы, вошедшие в «Всеобщий песенник». В них мне нравится последовательная и ясная нить повествования, думаю, что их называют романсами за чистоту и правильность языка.

Из песен лишь немногие нравятся мне, потому что в основном язык их плебейский и они совершенно не соответствуют требованиям, предъявляемым к песне. Но не надо совсем отвергать народные песни. Если в них не соблюдаются правила, о которых я говорил, то в этом частично виновато то время, когда не обращали должного внимания на такие вещи, и частично печатники, которые, как мне кажется, повсюду одинаковы — небрежны в орфографии и часто искажают то, что им непонятно.

Марсио. У нас это тоже часто случается.

Вальдес. Сказанного о стихотворном размере вполне достаточно. Что касается прозы, то я мало читал рыцарских романов, переведенных на кастильский язык, так как хорошо знаю латынь и итальянский. Но из того немногого, что я прочел, мне понравились две книги, точно и хорошо переведенные с латыни. Первая из них Боэций — «Утешение философией». Существует два перевода этой книги, я же имею в виду тот, где стихи переведены стихами, а проза — прозой и где есть посвящение князю де Уренья.

Марсио. Как имя автора?

Вальдес. Не могу припомнить, но это человек ясного ума и подлинно изобретательный.

Пачеко. Хотя мой вопрос не совсем кстати, но я давно хочу знать разницу между словами «суждение» и «изобретательность».

Вальдес. Изобретательность находит то, что можно сказать, а суждение выбирает из того, что найдено изобретательностью, и помещает на верное место. Так, например, свойственную ораторам находчивость и способность верного построения речи можно соответственно сравнить с изобретательностью и суждением.

Пачеко. Как вы думаете, можно ли обладать блестящей изобретательностью и неспособностью к верному суждению, и наоборот?

Вальдес. Таких людей множество, даже среди тех, с кем вы постоянно общаетесь.

Пачеко. Что, на ваш взгляд, хуже — неспособность к верному суждению или недостаток изобретательности?

Вальдес. Я бы предпочел иметь среднюю изобретательность при способности верно судить, а не наоборот.

Пачеко. Почему?

Вальдес. Потому что при отсутствии способности верно судить люди богатой изобретательности личностно погрязают в ереси и ложных учениях. Нет иной ценности у человека, чем ум, дающий верное суждение.

Марсио. Оставим это, вернемся к книгам. Скажите, перевод какой еще книги вам понравился?

Вальдес. Книги мудрости Эразма, переведенной архидьяконом Алькорским, и стиль которой ничуть не хуже оригинала. Ибо невелика заслуга переводчика, если хороший стиль оригинала не был им передан должным образом на родном языке.

Марсио. Не читали ли вы еще какого-нибудь переводного романа, который бы вам понравился?

Вальдес. Если и читал, то сейчас не припомню.

Марсио. А я слышал, что очень хорошо переведены «Пилигрим» и «Придворный»[2].

Вальдес. Я не читал их. И вообще для меня самое трудное — дать хорошую оценку книге, переведенной с какого-либо языка на кастильский или на любой другой.

Марсио. Почему?

Вальдес. Потому что основное изящество и прелесть кастильского языка в употреблении метафор, и переводчику, старающемуся не привнести в перевод больше того, что есть в оригинале, очень трудно добиться такого блеска и изящества, какие появились бы в произведении, пиши он сам. Например, если переводить из Теренция фразу «Idne estis auctores mihi?», не отходя от текста оригинала, то нужно было бы сказать: «И это вы мне говорите?» Тогда было бы непонятно, что хотел сказать поэт, а если самому выразить эту мысль, то получилось бы: «Вы это предлагаете?»[3]

Марсио. Это мне кажется очень справедливым и обоснованным.

Вальдес. Я рад, что вы так думаете.

Пачеко. Но меня удивляет, что из такого множества переведенных книг вам понравились только две. А ведь среди них много хороших. Например, «Картуксанос», «Письма св. Катарины Сиенской», «Сан Хуан де Климако», «Жизнь святых отцов» — сочинение святого Иеронимо, и много, много других. А мирские сочинения Тита Ливия, Цезаря, Валерия Максима, Квинта Курция.

Вальдес. Ничего не могу сказать об этих книгах, так как я не читал их. Поэтому позвольте мне продолжить. Из оригинальных произведений по стилю мне больше всего нравятся четыре книги об Амадисе Галльском. И хотя автор иногда пишет слишком напыщенно, а иногда очень небрежно, то слишком высоким стилем, то очень уж низким, все же эти четыре книги, как и книги о Пальмерине и Прималеоне, считаю гораздо лучшими, чем «Эсплондиан», «Флорисандо», «Лисуарт»; «Рыцарь креста» и все эти выдумки вроде «Гуарино Мескино», «Красавица Мелесина», «Ринальд де Монтальбан», «Трапезунд» и «Оливарес Кастильский» — книги явно неправдоподобные и написаны так плохо, что вряд ли найдется желудок, способный их переварить[4].

Марсио. А вы читали их?

Вальдес. Да, читал.

Марсио. Все?

Вальдес. Все.

Марсио. Как это возможно?

Вальдес. Десять лучших лет моей жизни, проведенные при дворах и во дворцах, я потратил на чтение этих выдумок, которые мне так нравились, что я прямо упивался ими. И вот что значит иметь испорченный вкус — если мне попадалась книга, переведенная с латыни, написанная настоящим историком или по крайней мере считающимся таким, то я не мог заставить себя дочитать ее до конца.

Марсио. В этом нет ничего странного.

Пачеко. Меня больше удивляет то, что вы сказали об «Амадисе», потому что я слышал, как эту книгу превозносили до небес, и прошу указать нам места, которые неудовлетворительны по стилю, или те, где он ошибается.

Вальдес. Это очень долгий разговор. Но если вы просите, то я на первых двух главах могу вам это показать. Что касается употребления слов, то мне не нравится, что он пишет «Мне было приятно» вместо: «Я радовался» или

«Я ликовал». Не нравится мне также, что он говорит: «Когда он увидел, что настала *пора*», вместо того чтобы сказать: «Когда он увидел, что пришло время»; это слово — «пора» — он употребляет более правильно в другом месте, говоря: «В ту пору...» Еще меньше нравится фраза: «На вас оставляю *все, что имею*», употребленная вместо «все мои обязанности». Ну, прав ли я?

Пачеко. Не совсем.

Вальдес. Почему?

Пачеко. Потому что, если эти слова употреблялись в Кастилии в то время, когда он писал, то автор имел полное право употребить их, чтобы приблизить язык своей книги к языку того времени и таким образом придать большую достоверность изображаемому им прошлому.

Вальдес. Но ведь сейчас так не говорят.

Пачеко. Тогда вы правы, но все же вы не должны порицать его за то, что он употребил эти слова.

Вальдес. Пусть так, пусть он прав, употребив их, и пусть даже в то время так говорилось, но все же вы сейчас не должны употреблять ни эти слова, ни им подобные. В самом же стиле мне не нравится, что он часто ставит глагол в конце предложения: «Дверь, которая в сад *выходит*» вместо — «которая *выходит в сад*». Кроме того, есть у него неясные фразы, например в первых трех строфах: «По правде говоря, этот король, будучи набожным и с хорошими манерами». Здесь вместо «будучи» должно стоять «был». Неправильно, когда он пытается заставить союз «и» выполнять несвойственные ему функции, употребляя его в смысле «из которых». «У этого короля и его благородной супруги, королевы, было две дочери, *и* старшая была замужем...» вместо «из которых старшая...» и т. д. Эта фраза понятна и при употреблении союза «*и*», хотя значения такого он не имеет, но согласитесь, что гораздо лучше звучит «из которых старшая». Не нравятся мне фразы, в которых местоимение «вы» стоит после «мне», а «это» перед инфинитивом, а не после: «Если мне Вы обещаете» и «это не раскрывать». А как вы считаете?

Пачеко. Все же эти погрешности можно извинить тем, что текст старинный.

Вальдес. А что касается описания событий, то те, кто их выдумывает, должны стремиться к тому, чтобы они могли сойти за правду. Автор же нашего «Амадиса» то ли по беспечности, то ли еще по какой-то причине сообщает

нам факты настолько неправдоподобные, что они никоим образом не могут сойти за правду.

Например, в начале книги он пишет, что история, которую он собирается рассказать, «произошла вскоре после нашего освобождения», но некоторые провинции, о которых он говорит как о христианских, стали ими лишь много времени спустя. Непростительно также то, что он не соблюдает приличия, описывая любовь Периона и Элисены. Забывая о том, что она королевская дочь, он приписывает ей такую свободу поведения и безнравственность, что мы видим, как после первой же беседы с Перионом она пускает его к себе в постель. Далее, забывая, что все это происходит в комнате дамы, он пишет, что король Перион бросает на пол шпагу и щит, нисколько не заботясь о том, что на шум могли прибежать все, кто находился поблизости. Затем он пишет, что король любовался красотой тела Элисены при свете трех факелов, горевших в комнате, хотя перед этим он упоминал, что она освещалась лишь лунным светом, проникавшим через дверь. Кроме этого, я думаю, что, как бы безнравственна ни была женщина и как бы ни любила своего избранника, она не позволила бы ему в первую ночь рассматривать ее подобным образом. Автор небрежен и в том, что он заставляет короля Периона лишь перед отъездом спохватиться о своей шпаге, оставленной у Элисены, а это уж совсем невероятно, принимая во внимание то, что для странствующего рыцаря, каковым он и является, шпага была все равно что перо для писца. Учитывая все это — разве я не прав, упрекая его в неточности описания?

Пачеко. Да, вы правы, не признавая ссылки на время.

Марсио. Его можно извинить, сказав: *«Иногда задремать случится Гомеру»*[5].

Пачеко. Весьма слабое извинение, но все-таки вы меня убедили в том, что надо очень хорошо знать кастильский язык, чтобы судить о подобных книгах.

Вальдес. Я мог бы привести большее количество примеров, да ведь, как говорится: «По нитке дойдешь и до клубка». Но все это я рассказал в благодарность за ваши слова, а не потому, что мне нравится говорить плохое и порицать все, что делают другие. И хочу заметить, что, несмотря на все сказанное мной об «Амадисе», в книге много очень хороших вещей и ее весьма стоит прочитать тем, кто изучает язык. Надо лишь помнить, что не все там

достойно подражания и не все может быть вами использовано.

Марсио. Мы так и поняли. Скажите, кто из авторов, писавших историю королей Испании, обладает хорошим стилем?

Вальдес. По правде сказать, никого не могу похвалить без оговорок. Мосен Диего де Валера, написавший «Валериану», отличается чистотой речи, но, несмотря на хорошую манеру изложения, я считаю его болтуном и выдумщиком. Вероятно, его же перу принадлежит хроника о короле Хуане Втором. В хронике наблюдается смешение нескольких стилей, но все же по языку ее можно поставить после «Амадиса Галльского» и «Пальмерина и Прималеона».

Пачеко. Удивляюсь, что вам не нравится Мосен Диего де Валера, ведь он ваш соотечественник. И я не понимаю, почему вы его называете болтуном и выдумщиком.

Вальдес. Это ничего не меняет, что он мой соотечественник. И вообще я могу считать соотечественником того, чьи достоинства и способности меня удовлетворяют, даже если он и родился в Польше. Зову же я его болтуном потому, что он слишком любит говорить и при этом вставляет в свою речь совершенно некстати некоторые вещи, без которых вполне можно было обойтись; а выдумщиком я его назвал потому, что наряду с правдоподобными вещами он рассказывает столько небылиц, что перестаешь верить и правде. Так, он утверждает, что акведук в Сеговии, называющийся Пуэнте, был построен Испаном, племянником Геркулеса, а на самом деле его соорудили римляне, о чем свидетельствует и поныне имеющаяся на нем надпись. То же можно сказать и о жителях Коруньи, о которых он пишет, что в зеркале, расположенном на высокой башне, они увидели приближающуюся армаду Альмонидов и захватили их, так как те посчитали остров необитаемым и не приготовились к защите. И у него так много подобных вещей, что я с полным правом могу назвать его выдумщиком. Если же вы возразите, что все это он не сам выдумал, а взял из других произведений, то в таком случае его надо называть не выдумщиком, а просто неразборчивым, ибо автор должен уметь пользоваться прочитанным материалом, должен уметь выбирать нужное и отбрасывать ненужное, в противном случае ему перестаешь доверять.

Пачеко. Довольно об этом. По мне, называйте его как хотите.

Марсио. А что вы скажете о «Селестине»?

Вальдес. То, что автор, написавший первую часть, был более талантлив, чем тот, кто книгу заканчивал. Но обоим нельзя отказать в уме, потому что они, на мой взгляд, очень правдиво показали характеры действующих лиц, выдержав их от начала и до конца книги.

Марсио. Какие персонажи кажутся вам наиболее удачными?

Вальдес. Наиболее удачно изображены сводня Селестина, Семпронио и Пармено. Неплох и Калисто, но Мелибея могла быть написана лучше.

Марсио. Что вы имеете в виду?

Вальдес. То, что уж очень легко она позволяет себе влюбляться и наслаждаться запретной любовью.

Марсио. Вы правы.

Пачеко. Ради бога, не надо разбирать по косточкам бедную Селестину, тем более что это уже сделали слуги Калисто. Скажите лучше, что вы думаете о ее стиле.

Вальдес. Стиль соответствует речи каждого персонажа. Авторов можно упрекнуть лишь в двух вещах, которые легко устранить. И тот, кто это сделает, заслужит благодарность.

Первое — нагромождение совсем некстати таких слов, как «магнификат, майтинес». Второе — употребление непонятных испанцу латинских слов там, где вполне можно было обойтись испанскими. Исправьте эти две вещи — и вы не найдете другой книги, написанной более простым и изящным кастильским языком.

Марсио. Почему бы вам не сделать это?

Вальдес. И других предостаточно.

Марсио. Что вы можете сказать о «Споре любви»? [6]

Вальдес. Хорошо придумана, довольно изящна и материал неплохо изложен. Стиль прозы недурен, а стихи мне не нравятся.

Марсио. Каково ваше мнение о «Темнице любви»?

Вальдес. Здесь стиль лучше. Но все эти произведения написаны небрежно, поэтому в них есть ошибки и их нельзя ставить в один ряд с такими греческими и римскими авторами, как Демосфен, Ксенофонт, Сократ, Плутарх, Лукиан, Цицерон, Цезарь, Саллюстий, Теренций и др., чьи произведения отличаются чистотой и точностью языка.

БАРТОЛОМЕ ДЕ ТОРРЕС НААРРО

ПРОПАЛЛАДИЯ

ВВЕДЕНИЕ

Бедный оратай, с младых лет ввергаемый несчастливой своей звездой в тяжбы и долгие распри суровой земли, но прилежанием обративший ее жестокость в милосердие (хотя, если не ошибаюсь, с нежной любовью к ней), представляет на суд друзей и земляков первый плод, уродившийся на древе его трудов, с чистым и смиренным желанием воздать благодарность высоким государям за их щедрые милости. Не знаю, достанет ли моего благого и здравого намерения на то, чтобы угодить разумным читателям, и придется ли им по вкусу сие бедное, неотесанное сочиненьице, дело рук моих, — ведь всю жизнь я раб, нищий и, что того хуже, сам полудеревенщина [1] и т. д.

Итак, я пропал на этом опрометчиво избранном пути, если только ваша учтивость не приправит снисходительностью блюдо, которое самонадеянно подает вам мое невежество. Во всяком случае, вам подобает — о чем я униженно молю — не обращать внимания на ничтожный дар первых моих бдений, а оценить (как и положено людям добродетельным) любезное и чистое намерение, ибо:

Благочестивый бедняк придет к алтарю — и приятен
Богу ягненок его с тучным быком наравне [2].

Я счел за благо собственноручно вручить вам сие заведомо несовершенное творение, дабы оно не попало к вам помимо меня, с ошибками и искажениями; тем более что большинство этих вещиц уже не повинуются мне и гуляют по собственной воле. Я озаглавил их Propalladia <...>, то есть prima res Palladis, в отличие от тех занятий, кои могут проистечь от дальнейших, более зрелых.

Я рассудил, что порядок в книге, поскольку ей над-

лежит быть пищей духовной, следует установить по образцу трапез телесных, а именно: вместо закуски — несколько кратких вещиц, как-то сатиры (capítulos), послания и т. д., вместо главного блюда — вещи посущественней, то есть комедии, а на десерт — еще кой-какие мелочи. Полагаю не лишним сообщить вам, что я думаю о главном блюде, о комедиях; не с самомнением наставника, но с единственным намерением служить вам своими соображениями, пока не подоспеют другие, лучшие. Комедия, по словам древних, есть *«познание отдельной или общей судьбы, не сопряженной со смертельной опасностью»* в отличие от трагедии, каковая есть *«познание бедствий героической судьбы»* *[3]. По мнению Туллия, комедия — это *«подражание жизни, зерцало нравов — изображение истины»*[4]. А по словам Акрона, поэта, есть шесть видов комедий, *статария, претекста, табернария, паллиата, тогата, мотория*[5], частей же четыре, *а именно: завязка, поворот событий, пролог, нарастание;* и, как того хочет Гораций, пять актов[6]; главное же — неукоснительно соблюдать приличие и т. д. Сдается мне, что все это слишком долго пересказывать и вряд ли есть необходимость слушать. Приведя мнение других, я выскажу теперь свое собственное. И вот что я скажу: комедия есть не что иное, как хитроумное сплетение примечательных и в конечном счете веселых событий, разыгрываемое действующими лицами. Деление комедии на пять актов представляется мне не только правильным, но и совершенно необходимым; хотя я называю их хорнадами, ибо они кажутся мне местом отдыха. Теперь нам понятней, что такое комедия.

Действующих лиц, по-моему, должно быть не слишком мало, дабы представление не показалось скучным, но и не слишком много, дабы не вышло путаницы. Хотя в нашей «Тинелларии» их двадцать, потому что при ее сюжете нельзя было обойтись меньшим числом, лучше всего, когда их от шести до двенадцати. Приличие в комедиях — то же, что руль на корабле, и хороший комедиограф должен всегда держать его перед глазами. Приличие — это правильное и пристойное развитие темы, его надо соблюдать, давая каждому свое и избегая несообразностей: нельзя приписывать рабу речи и поступки господина, и наоборот: грустное ме-

* Здесь и далее переводы латинских прозаических цитат (курсив) выполнены Н. Брагинской.

сто должно вызывать печаль, а веселое — радость, на что и следует употребить все возможное усердие, опыт и сноровку.

Откуда и для чего комедия возникла — на сей счет существует столько мнений, что, право, запутаешься. Родов комедии для нашего кастильского языка, сдается мне, достаточно двух: комедия достоверная и комедия фантастическая. Под первой понимается комедия о событиях известных, имевших место в жизни, как наши «Солдатская» и «Тинеллария». Под второй — комедия о фантастических, вымышленных происшествиях, которые, однако, сохраняли бы видимость правды, как в наших «Серафине», «Именее»[7] и др. Частей комедии достаточно двух, а именно: вступление и изложение.

Если вы находите, что родов и частей должно быть больше, умные люди вольны решать это по-своему. Кое-где в моих сочинениях вы найдете итальянские слова, особенно в комедиях; их пришлось употребить, принимая во внимание место действия и действующих лиц. Некоторые итальянские слова я убрал, но другие оставил, ибо они не наносят ущерба нашему языку, а, скорей, умножают его богатство. Как бы там ни было, умоляю вас простить мне мою неумелость, а за то, что пришлось вам по вкусу, благодарите господа, так как:

Бог обитает в душе, нам открыты небесные тропы,
И от эфирных высот к нам вдохновенье летит[8].

ХУАН ХАУРЕГИ-И-АГИЛАР

ДИАЛОГ ПРИРОДЫ, ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЫ,

в коем оспариваются и определяются достоинства двух искусств

Посвящается практикам и теоретикам этих искусств

Скульптура

Ты, наставница и гений
Всех искусств и всех творений,
Мы две дочери твои,
Будь же нам взамен судьи —
Кто из двух всех совершенней?
   Возникая из сумбура,
Хочет Живопись, чтоб ей
Поклонялся род людей.

Живопись

Превзошла меня Скульптура
Только тем, что тяжелей.
   Но граненый монолит
Матерьялен лишь на вид.
Во сто крат хитрей работа —
Превратить Ничто во Что-то,
Чем мой труд и знаменит.

Скульптура

Лучше б ты не отвечала!

Живопись

Да и ты бы помолчала!

Скульптура

От кромешной темноты
Происходишь ты!

Живопись

А ты
Идолом была сначала!

Природа

Не померкнет знатность сына,
Коль отец простого чина,
Но, скорей, наоборот —
Знатный сын простолюдина
Дважды знатным прослывет.

Живопись

Вдохновение и гений —
Вот моих картин секрет.

И честней, творя портрет,
Свет извлечь из мрачной тени,
Чем мрачить тенями свет.

Скульптура

Пусть в начале бытия
Идолов творила я, —
Ныне же резцами строго
Сотворяет образ Бога
Длань умелая моя.
Ты — обманный облик в раме,
Я — объем, живая стать.
И различье между нами —
Суть различье меж словами
«Быть» и лишь «напоминать».

Живопись

То, что сказано сейчас, —
Довод для отвода глаз.
Все равно мы — лишь подобье:
Сущность в том, кого мы обе
Отражаем, а не в нас.
Не дана искусствам сила
Воплощать собой предмет.

Природа

Да, Природе равных нет!

Живопись

Все — и кисти, и зубила —
Вымысел родят на свет.
Если ж все — один лишь вид,
Будь то холст или гранит, —
То ценней на глади белой
Кистью выдумать умелой
И рельеф, и колорит.

Скульптура

Мой рельеф — не измышленье.

Живопись

Но главнейшее уменье —
В подражанье естеству.
А твои, увы, творенья —
Я лишь камнем назову.
На моих холстах родится
Из тончайших красок лес.
А попробуй ты, сестрица, —
Чтобы воспарила птица,
Гром с небес метал Зевес!

Скульптура

Все же мой резец умелей:
И без красок может он
Передать объем и тон
Воскресающих моделей,
Так что зритель потрясен.
Грубый камень нежным чувством
Сердце скульптора ожег.
Этот миф — тебе упрек:

Ты холста с таким искусством
Не напишешь, видит бог.

Живопись

Кто поверит в твой навет!
Подтвердит весь белый свет,
Как мужи и девы разом
Млеют и теряют разум
Лишь при взгляде на портрет.

Скульптура

Что ж такого, не пойму?
Вся любовь и чувства эти —
Не к портрету самому,
А лишь к той или к тому,
Кто написан на портрете.
Но совсем иное дело,
Если ты влюблен не в тело,
А в подобие его —
В мрамор, заменивший смело
Молодое существо.

Живопись

Над таким имеет власть
Похоть и слепая страсть,
Но и он, слепец блаженный,
Что сумел так низко пасть,
Обладает лишь подменой.
Я же силою другой
Убеждаю взгляд людской,
Видящий перед собою
Тело, трепетно живое,
Хоть оно — доска доской.
Точный твой объем — обман
Рядом с ложью светотеней.
Есть ли мастер вдохновенней,
чем Корреджо, Тициан
И Немой, испанский гений? [1]

Скульптура

Что ж, немое существо —
Гордость цеха твоего?

Живопись

Да, с доски или с холстины
Говорят его картины,
Как живые, за него.

Природа

Мастером слывет великим
Он в профессии своей,
Не найти его умней.
В этом деле безъязыким
Быть, друзья, всего верней.
О намереньях Немой
Разговаривает с нами
Не словами, а мазками —
Он картиною самой
Замысел расскажет свой.
Если уж Гомер без глаз

Живописным словом нас
Ослепил, — так отчего же
И немой вести не может
Поэтический рассказ?

Скульптура

Живопись, ты привела
Грандиозные примеры.
Что же, честь им и хвала.
Но полотна — лишь химеры,
Быстро их поглотит мгла.
  Их известность мимолетна,
Как не вечен тонкий след
Красок, кроющих полотна, —
Быстро сводит их на нет
Смена быстротечных лет.
  Ну а бронзу не сотрет
Быстротечный разрушитель.
Вечен мрамор-долгожитель,
В нем века переживет
Фидий древний и Пракситель.

Живопись

  Есть иной великий суд,
Грош цена твоим работам, —
Мой Паррасий с Полигнотом
В памяти людей живут,
Хоть в веках исчез их труд.
  Не материя прославит
Мастера, а он ее,
Если мастерство свое
В мягкий воск умело вплавит
Или в прочное литье.
  Наши ценятся творенья
Не за прочность, — за уменье
Отражать; а сколько лет
Простоят твои каменья, —
Мне, сестра, и дела нет.

Природа

  Я хотела бы унять
Ваши яростные споры,
Не обидев вас, сеньоры;
Мастер истинный принять
Может правду и без ссоры.
  Раз уж я вам за судью,
То обеим вам даю
Первенство в главнейшем деле:
В том, как служите вы цели —
Сущность отражать мою.
  Но о средствах говоря,
Мастерице светотени —
Живописи предпочтенье
Я отдам (Скульптура зря
Смотрит на меня в смятенье).
  Ибо в мире все подряд,
Что увидеть может взгляд,

Совершенным колоритом
И уменьем даровитым
Только кисти повторят.
  Краски, в тонком сочетанье,
На эскиз, готовый ране,
Мой пейзаж наносят так,
Что в него поверит всяк,
Не подумав об обмане.
  А резец создаст едва ли
На природном матерьяле
Луч, огонь костра, волну,
Звезды, полевые дали,
Небо, солнце и луну.
  Но и труд повыше есть —
Человека превознесть,
Чей прообраз — сам Создатель:
И художник, и ваятель
Борются за эту честь.
  Живопись сильна и в этом,
Удается цветом ей
И обличие людей
Передать, и тем же цветом —
Мир их мыслей и страстей.
  Разве сердцу не отрада —
Живость благородных лиц,
Кожа нежная девиц,
Блеск потупленного взгляда
И живая тень ресниц?
  Живопись и тем славна,
Что придумывать должна
То, чего и нет порою,
Что единственно игрою
Гения творит она.
  Если ж скульптор скажет мне,
Будто устает втройне, —
Значит, труд его от века —
Труд жнеца иль дровосека,
И в такой же он цене.
  Это значит, что работа
Кисти и резца всего-то
Плод физических потуг,
Дело не души, а рук,
Грубый труд, лишенный взлета.
  Но главнейшее уменье
И важнейшая черта
В этом деле — вдохновенье,
Ликов мира сотворенье
Из гранита и холста.
  В миг высокого порыва
Скульптор в рвении своем
В грубой массе, всем на диво,
Форму обнажит правдиво,
И движенье, и объем.
  И художник ни движенье,

Ни объем не передаст, —
Он потерпит пораженье,
Если кисть его предаст
И покинет вдохновенье.
Все останется мертво:
Не обмер, не глаз, не руки,
А чутье спасет его,
Мастера лишь мастерство
Охранит от смертной муки.
Живописец перспективой
Может делать чудеса:
Чистой ложью, в миг счастливый,
Он вместит в пейзаж правдивый
Дальний лес и небеса.
Этим овладев секретом,
Может тенью он и цветом
В редком ракурсе предмет
Показать, в уменье этом
Поразив ученый свет.
Скульпторы таких забот
Знать не знают, что дает
Всем художникам по праву
Пальму первенства, почет
И немеркнущую славу.
Изучивши беспристрастно
Все, что истинно прекрасно,
Кто из вас велик и чем, —
Вас обеих громогласно
Я хвалю пред миром всем.

ОСТРОУМНОЕ СРАВНЕНИЕ ДРЕВНЕГО И СОВРЕМЕННОГО, СДЕЛАННОЕ БАКАЛАВРОМ ВИЛЬЯЛОНОМ

Для его преосвященства достойнейшего сеньора дона фрай Алонсо де Бирвеса, епископа Канарии, проповедника и члена совета его католического и императорского величества, где приводится спор о том, когда было больше сведущих людей — в наше время или в древности, — и в доказательство называются имена всех ученых и изобретателей древности и современности во всех науках и искусствах

Год MDXXXIX

[*посвящение*]

СРАВНЕНИЕ

сведущих людей древности и современности, в котором идет спор о том, когда их было больше во всех науках и искусствах

ДИАЛОГ

Беседуют Гаспар и Иеронимо

Встретившись, они начинают обсуждать то, о чем говорилось в доме их друга Габриэля; по предложению Гаспара они выходят через ворота дель Кампо за город и направляются «немного отдохнуть возле Санкт-Спиритус». Иеронимо с огорчением говорит о нынешнем состоянии наук и искусств сравнительно с их блеском в древности.

Иеронимо. Ежели мы взглянем на искусства прикладные, вы также увидите, насколько древние превосходили нас.

Прежде всего поговорим об архитектуре и искусстве сооружений и о тех мужах, что показали себя в высшей степени умелыми зодчими. Сколь неискусными покажемся рядом с ними мы, нынешние! И дабы не говорили нам, будто древние историки, из желания возвеличить перед потомками свою старину и следуя своему пристрастию, чрезмерно все восхваляли, посмотрим на некоторые сооружения древних, сохранившиеся до наших дней и доступные взору всякого, кто полюбопытствует на их взглянуть; одни из них стоят нетронутые, у других основания разбиты в куски и стены разрушены, но по их виду мы можем судить, как прекрасны они были, когда стояли новые и невредимые. Поглядите на Пуццоли, на неаполитанский грот, на римский Колизей, и на арку Севера, и на стоящий у собора Святого Петра обелиск, о котором говорят, что он был по морю привезен из Египта и доставлен в Ватикан, и там его поставили на другой обелиск, и известно, что, когда его тащили, дабы водрузить на площади Святого Петра, папа Сикст предлагал тысячу дукатов за каждый шаг, и то едва нашлись охотники.

Если же мы обратимся к Испании, то и здесь найдем творения древних, ясно свидетельствующие об их величии, как, например, мосты в Алькантаре и в Сеговии — поразительна грандиозность этих сооружений, воздвигнутых лишь для того, чтобы снабжать город водой.

Затем перейдем к живописцам древности и их картинам. Насколько превосходили они нас в изобретательности и красоте отделки! Дни и ночи проводили они как бы погребенные в глубоких подземельях, не выходя оттуда, пока с высочайшим совершенством не отделают свое творение, подражая природе, нас создавшей, и долго вымарывая и без устали переделывая; недаром они крепко осуждали тех, кто хвалился, что может создавать такие творения быстро... Но нынешние живописцы поступают не так, они работают как могут быстрей, чтобы поскорей закончить свои картины, в коих нет ни изобретательности, ни красоты, а затем ищут, кому бы их продать...

А что сказать о скульптуре, когда бы я захотел и на ней остановиться?.. У нашего ваятеля мастера Фелипе видел я намедни статую Порции, жены римлянина Брута; Фелипе говорит, она была преподнесена императору, а изваяна она из мрамора такого сорта, что ныне люди не подберут инструментов, которыми можно было бы его об-

рабатывать, только алмазными наконечниками, и то надо трудиться очень долго. Когда глядишь на эту статую, не верится, что это творение смертного человека, ибо скульптор изваял Порцию обнаженной и глотающей угли, и можно любоваться ее телом со всех сторон, и на нем видны все жилки и морщины, и строение его так натурально, что подумаешь — сама природа, дабы явить свое могущество, пожелала творить людей из мрамора, как творила их из плоти... Что до музыкантов, у них мы находим такие великолепные творенья, что диву даешься...

Что до изобретательности в стихах, трагедиях и комедиях, в слоге сатир, в изяществе письма и речи, наименьший из сочинителей тех времен бесконечно превосходил нас. А в одежде, в обычаях и в манерах, в играх и остроумных развлечениях, в танцах и балах, в девизах и метких словах, в остротах и посвящениях — во всем этом древние выказывали такую естественность, что нынешние наши выдумки можно назвать лишь тенью старины.

[Хвалу современным творениям, по словам Иеронимо, произнес в доме Габриэля некий Гильермо в таких словах.]

...Коль пожелаем рассмотреть каждую науку и искусство в отдельности, то увидим, что нынешний мир чрезвычайно ими богат, и я полагаю, что грядущие поколения будут взирать на нас с не меньшим почтением, чем мы на тех, кто был славен в древности. Верность моих слов подтвердится, когда мы рассмотрим науки и искусства одно за другим...

Можно упомянуть многих, кто в живописи, в архитектуре, в музыке и в любых других твореньях неизмеримо превосходит древних. В Италии есть четыре славных мужа: Рафаэль Урбино, Баччо, Микеланджело и Альберти; о всех четырех я смею сказать, что они в своих картинах соперничают с природой — большего совершенства искусство не может достигнуть. Микеланджело изобразил в одной капелле папы Климента на сводах и опорах дивно одухотворенные фигуры, среди коих первый лик Троицы написан так, что многие, входя в капеллу, пугаются (хотя знают, что это картина), как если бы там и вправду находился сам господь — столько величия придал живописец его облику. Здесь, в Вальядолиде, проживает Берругете; он изображает людей так искусно, что, мнится, стоит только природе наделить их душой, и они заговорят. Он расписал в Сан-Бенито ретабло, который вы видели не раз; будь

ныне живы Филипп и Александр, умевшие ценить труд мастеров своего времени, никаких сокровищ не пожалели бы они в уплату такому живописцу; и насколько нынешние люди живостью ума ушли дальше древних, видно и по его твореньям.

Старший командор Леона Франсиско де Кобоса привез сюда из Италии двух талантливых юношей — Джулио и Алесандро[1], дабы они украсили его дома, и они создали вещи в языческом и древнем вкусе с совершенством, какого еще не знавало искусство.

И кто не скажет, что в изобретательности и красотах, какие мы видим в изображениях на коврах, мы неизмеримо превзошли древних?

И в скульптуре наша Испания может похвалиться мастерами Фелипе и Силое, чье мастерство придает славу и блеск нашему веку, ибо ни Фидий, ни Пракситель, великие скульпторы древности, не могут с ними сравниться.

В Бургосе живет мастер по имени Андино, который создает изделия из железа; выполнив в Испании много дивных вещей, он по велению адмирала Кастилии дона Фадрике Энрикеса изготовил в Медине-де-Риосеко в монастыре Сан-Франсиско решетку, красота которой, по моему мнению, превосходит все семь чудес света, и я только сожалею, что у меня не хватит красноречия восхвалить ее по достоинству. И еще отлил он для этой же капеллы металлическую гробницу, еще больше поражающую искусством, чем та, которую Артемисия соорудила своему супругу царю Мавсолу и которую неустанно восхваляют древние в своих историях.

Живет в наши дни Сальвадор, мастер императора, — во всем мире не было в прошлые времена равного ему по обработке железа.

В Аугсбурге, германском городе, проживает мастер Кольман, в чьих руках сталь словно превращается в воск, когда он создает доспехи, угождая фантазии каждого заказчика, как то мы видим на многих вещах, хранящихся в оружейной его величества.

Ну а что сказать вам о мастерах, кующих сабли в Турции и превращающих стальное оружие в алмазную крепость?

И в архитектуре найдутся в наше время мастера, отличившиеся своими сооружениями. Какой Мемфис, какие пирамиды можно сравнить с монастырем и коллегией Сан-

Пабло здесь, в Вальядолиде? И какое здание превзойдет великолепием коллегию, сооруженную здесь достойнейшим кардиналом доном Педро Гонсалесом де Мендоса, и здания, воздвигнутые здесь графом де Бенавенте, и императорский дворец, построенный Франсиско де лос Кобосом? Католическая чета основала в Компостеле странноприимный дом, превосходящий сооружение Дионисия на Родосе.

Где найти слова для описания Толедского собора? А Севильского? А Леонского, о котором говорят, что более искусных серебряных изделий создать невозможно. А красота и величие храма в Саламанке таковы, что всякий раз, как я его вижу, мне кажется — он намного прекрасней храма Аполлона в Дельфах, о коем повествуют древние, или храма, посвященного Диане, в Эфесе, который восхваляют историки.

В Алькала-де-Энарес, в коллегии Сан-Ильдефонсо находится алебастровая гробница достопочтенного кардинала фрай Франсиско Хименеса де Сиснероса, архиепископа толедского, сооружение, поражающее своей красотой.

И ежели бы я должен был перечислить все примечательные здания, какие ныне воздвигнуты в Кастилии, то, верно, никогда бы не кончил.

Из серебряных изделий я среди других ценнейших сокровищ видел три таких, что о них можно сказать — равных им нет во всем мире. Это дарохранительница Леонского собора в Кастилии весом в четыреста марок серебра, дарохранительница кордовская в пятьсот марок и толедская в восемьсот — кресты на них показывают, что сработаны они одним мастером, который, бесспорно, превосходит древних.

Может ли что вызвать большее изумление, чем такое изобретение, в котором посредством часового механизма деревянные фигурки и статуэтки движутся по столу, хотя никто их не трогает, и вдобавок, танцуя, двигают руками и играют на виоле, литаврах или других инструментах, да так стройно и ритмично, что живой человек не сумеет лучше? И есть ли что более хитроумное, чем тот ретабло, который привозили сюда чужестранцы в прошлом году: все фигурки там были сделаны из дерева, и, движимые часовой пружиной, они давали удивительное представление — в одной части ретабло разыгрывалось рождение Христа, в другой — его страсти, и так естественно, что казалось, видишь все, как оно происходило.

Гаспар. Несомненно, вы вполне правы, я сам видел все эти вещи, и мне кажется — живи в наше время все те премудрые древние мужи, они изумлялись бы, глядя на наши творения, ибо они не создали ничего равного в этом роде искусства. <...>

И насколько же мы превосходим древних в совершенстве и изяществе, достигнутых в книгопечатнях Италии, Базеля, а также в Испании, в Алькала! Как красив и четок шрифт, изобретенный Альдом Мануцием и Иоганном Фробеном, как превосходен он у их последователей Себастьяна Грифо и Мигеля де Гиа в Алькала; сколь прекрасные и правильно отпечатанные книги они издают со множеством двоеточий, запятых, скобок, акцентов, точек и точек с запятой, которые помогают нам без наставника понять напечатанное! А поглядите на книги, изданные в старину, — сколько в них ошибок, сколько наврано и испорчено! Пожалуй, ежели бы авторы тех книг воскресли, они бы не узнали свои труды и сочинения.

Уж не говорю о том, как возросли тонкость и изящество в обработке стекла в Генуе, в Венеции, в Барселоне и Кадальсо, где изобретательные мастера подделывают с великим совершенством восточные каменья и изготавливают отличную смальту всех оттенков.

А что мне сказать об изделиях из гипса, который теперь научились отливать в формах, как серебро и прочие металлы, и делают из него превосходные статуи, уже не нуждающиеся в обработке резцом; кроме того, гипс обтачивают на станках, делая с великим совершенством столбики, постаменты, капители.

В Паленсии живут три брата Вильяльпандо, которые своим искусством в обработке гипса вызывают изумление, — при сравнении старинных изделий с их работами вся эта древность вызывает только усмешку.

Заключение

Заканчивается остроумное сравнение двух веков — древнего и нашего, — в котором идет спор о том, когда было больше людей, сведущих во всяких науках и искусствах. Сочинил бакалавр Вильялон, напечатал мастер Николас Тьерри, печатник в славном городе Вальядолиде. Окончено печатание пятнадцатого января. Год 1539.

ОТВЕТ ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ КАРПИО НА ПИСЬМО, НАПИСАННОЕ ЕМУ НЕКИМ СЕНЬОРОМ ПО ПОВОДУ НОВОЙ ПОЭЗИИ*

Ваша светлость велит мне высказать свое мнение о нынешней новой поэзии, словно я обладаю необходимыми качествами для подобной критики, и сие повергает меня в смущение и робость; с одной стороны, меня понуждает Ваше желание — а для меня оно непреложный закон; с другой — страшит мысль о своем невежестве, а возможно, и об опасности, коль письмо это пойдет в списках; я же в нем не собираюсь угождать тем, кому новшества нравятся, ни огорчать тех, кто их порицает, а только хочу изложить свое мнение, совсем иное, чем думают многие люди, которые, уверовав в собственный вымысел, стали неудачливыми толмачами чужих мыслей. Для разговора этого нужно бы побольше времени, чем я имею сейчас, сочиняя наспех это письмо в ответ важной особе, да еще на виду у стольких зрителей, глядящих на мой лук, что даже искуснейший стрелок, как сказал Гораций, непременно сделал бы промах[1]. Итак, попытаюсь возможно короче изложить то, что думаю; сам Аристотель в первой книге своей «Топики» заметил, что ради истины философы *должны даже самим себе противоречить;* так и в искусстве стихосложения, поскольку его основу составляет философия, — как то явствует из творений древних в укор многим современным поэтам, но с должным почтением к наилучшим, — допустимо если и не противоречить, то хотя бы дозволять человеку сказать то, что он думает. Есть, однако, люди, которые на создания поэтического таланта отвечают сатирами, порочащими честь, прибегая к яростным нападкам там, где им не хватает знаний, и предпочитают выказать невежество и бесстыдство, порицая,

* Переводы стихов с испанского П. Грушко.

нежели ученость и благородство, защищая. В академиях Италии нет этого развязного и наглого тона, там просто делают замечания и стремятся выяснить истину; ежели истина действительно истина, то чем это может ей повредить, и что общего у дерзкого сонета с научным возражением? Не так поступил Тассо, укоряемый в академии Круска за защиту Ариосто[2]; также и Кастельветро, вступившийся за Аннибала Каро; право, Испании должно делать то, что велят чужеземцы, подобно Антонию Юлиану, над которым потешались на одном пиру греки *как над грубым варваром и деревенщиной, что родом из Испании*[3]. Я, сеньор, отвечу на просьбу Вашей светлости самыми простыми словами и вполне искренне; поверьте, убогий мой талант (и это видно в моих сочинениях) более склонен хвалить, чем осуждать, ибо хвалить может и невежда, но осуждать — лишь человек ученый и всеми за такового почитаемый; правда, в наш злосчастный век мы видим, что люди спешат порицать и упрекать, когда им следовало бы только начать учиться, однако гордыня преграждает им путь к наукам, кои должно постигать в смирении и в размышлении; ибо ежели все науки (как говорили древние) на размышлении основаны, то берущий книгу с намерением надменно ее высмеять, а не смиренно узнать, чему она учит, очевидно, сам станет смешон и всем ненавистен, что будет справедливым воздаянием за глупость. Сколь отличным бывает суждение людей ученых, о том превосходно сказал Эрмолао Барбаро в таких словах: *«Так поступают светлые и, как говорят греки, от природы одаренные умы, коих высшее и непременное свойство — никогда не поучать, всегда стремиться к учению, всячески избегать суждения о других и любить молчание; в этом состояло главное правило и пифагорейцев и академиков»*.

О пифагорейцах Авл Геллий сообщает, что они хранили молчание два года[4]; но чьими же учениками следует считать тех, кто говорит без умолку? О молчании отлично сказал Плутарх: *«В нем живет дух Сократа или даже Геркулеса»*. Клевета — не лучший способ спорить, верней достигает цели строгое осуждение; ежели *«жизнь наша делится на часы занятий и часы праздности»*, то Фалериец сказал сие не для исправления этих людей, ибо их занятия не того рода, который отличается от праздности.

Итак, ежели принять эти правила за непреложные и пренебречь возражениями тех, кто говорит, что они непри-

менимы к новшествам, от коих способности человека возрастают, ибо все *«ничтожно при своем зарождении, но с каждым шагом все больше возрастает»*[5], то найдется ли человек столь непоколебимый, которого, как сказал Цезарь, *«неожиданность не смутила бы»*[6] и который стремился бы постичь лишь первопричину, из коей родилась философия? И ежели одна из трех частей, на которые «философию» разделяет Цицерон, это: *«О рассуждении и о том, что истинно, что ложно, что правильно в речи, а что дурно, что свойственно, а что чуждо судебной деятельности»*[7], то такой способ выражать мысли куда лучше, нежели зарифмованные нелепости, похожие на позорящий пасквиль, а не на ученую апологию. Итак, я намерен высказать свое мнение, каково бы ни было мнение тех, кто *косо глядит на истину,* ибо одержим страстью: *«конечно, менее всего должно быть во вред стремление к пользе, поняв это мы презираем хулителей»,* как говорит Турнеб. От таких людей не должен опасаться оскорбления тот, кто стремится к истине и изъясняется благопристойно.

Талант человека, о котором Вы пишете[8], с тех самых пор, как я с ним познакомился (а тому уже более двадцати восьми лет), всегда казался мне самым блестящим и оригинальным среди всех поэтов этой провинции; я не поставил бы его ниже Сенеки или Лукана, его земляков, и не считаю, что они больше прославили свою родину, нежели он. О его занятиях мне немало рассказывал Педро Линьян де Риаса, знавший его в Саламанке; *так что он весьма учен, наделен красноречием и талантом;* Линьян де Риаса склонил мои чувства к нему, и склонность сия укрепилась, когда я его смог увидеть и беседовать с ним во время его пребывания в Андалузии, причем мне всегда казалось, что и он ко мне благоволил и любил меня больше, чем того заслуживало мое невежество. В ту пору в этом роде литературы подвизались весьма славные мужи, о которых всякий, кто знаком с их сочинениями, скажет, что они достойны такого эпитета. Это были; Педро Лайнес, сиятельнейший маркиз де Тарифа, Эрнандо де Эррера, Гальвес де Монтальво, Педро де Мендоса, Марко Антонио де ла Вега, доктор Гарай, Висенте Эспинель, Линьян де Риаса, Педро Падилья, дон Луис де Варгас Манрике, два Луперсио и другие, среди коих этот кабальеро занимал столь почетное место, что молва отзывалась о нем столь же хвалебно, как оракул о Сократе[2]. Во всех

жанрах он писал весьма изящно, а в стихах забавных, к которым был весьма склонен, его остроты были не менее знамениты, чем эпиграммы Марциала, но гораздо более благопристойны. В таком ясном стиле он создал превосходные вещи и продолжал создавать подобные большую часть своей жизни; из них все мы научились эрудиции и приятности слога — двум необходимым свойствам искусства; о творениях Тассо, Даниэлло, Вида и Горация, основанных на тех же афоризмах Аристотеля[10], здесь говорить не место. Однако, не довольствуясь тем, что в этом нежном и сладостном стиле он достиг высших степеней славы, он пожелал (как я всегда думал, с добрым и похвальным намерением, а не из гордыни, как полагают многие его недруги) обогатить искусство и язык такими украшениями и фигурами, каких никто и не воображал и до него не слыхивал; нечто подобное, правда, было у одного поэта, писавшего на тосканском языке, ибо, будучи по происхождению генуэзцем, он не овладел в совершенстве этим языком, на коем создано столько замечательных произведений, понятных с первого взгляда людям ученым и, пожалуй, даже неученым. В замысле своем этот кабальеро, на мой взгляд, преуспел, ежели именно это он замышлял; беда была в том, что его новшества привились, а от нее пошло столько других бед, что боюсь, им не будет конца, ежели не положат конец первопричине; уверен, что темнота и двусмысленность его речений должна затруднять многих. *«К ошибке приравнивается,* — сказал Авл Геллий, — *употребление слов устаревших или необычных, а также слов новых, а потому грубых и низких»;* однако еще более несносно и преступно *«говорить слова новые, неизвестные и неслыханные»*[11] и т. д. А Киприан в своей «Риторике», говоря об «Ономатопее», сказал: *«А ныне этим видом следует пользоваться редко и с великим умом, дабы частое повторение новых слов не породило отвращение; если же их употреблять кстати и изредка, новизна не бросится в глаза, но даже украсит речь».* Однако Фабий Квинтилиан сказал все это куда короче: *«Надежней принять общепринятое, ведь новое сочинять небезопасно»*[12]. И дальше, в главе VI: *«Право же, обычная речь — самый верный учитель оратора: надо пользоваться словами простыми, как грош, который всякий знает»*[13]. И хотя у него имеются пространные рассуждения по сему предмету, не могу не привести один его афоризм, в ко-

тором охвачено все, — а авторитет Квинтилиана не подлежит сомнению: *«Если ясность — высшее достоинство речи, то сколь же порочна та, что требует истолкования?»* [14] И когда в книге восьмой он дозволяет некоторые вольности, то с таким ограничением: *«Но так только, чтобы не возникла напыщенность»* [15].

В материях важных и философских я признаю кратость и темноту речений, как это великолепно сказано в возражении Пико делла Мирандолы, обращенном к Эрмолао Барбаро: *«Для черни не пишем, но для тебя и тебе подобных»*.

Вспомним также слова Алкивиада о силенах: *«Были же это статуэтки»* [16], снаружи уродливые и страшные, но внутри в них находилось божество и, как сказал Гераклит, таилась истина [17]. Но хотя Платон из-за того, что он называл «театральностью», изгнал поэтов из своего государства [18], благая середина, мне кажется, может примирить обе крайности — мягкость будет не столь изнеженной, чтобы чуждаться величественного, оно же не будет столь холодным, чтобы не осталось места для мягкости. Полагаю, что искусство часто прибегает к немыслимо сложным приемам там, где ему не хватает естественности; но *искусством не дозволяется то, что противно природе... где* [*возникает*] *отвращение (§ I, Об основах правосудия)*.

Не удивляйтесь, Ваша светлость, сим отступлениям — предмет нашей беседы столь высок, что Меркурий Трисмегист у Пемандра сказал о нем: *«лишь человеку даровал бог речь и разум, кои не менее ценны, чем бессмертие»* [19]. Но, возвращаясь к теме, скажу, что новизна привлекла многих к этому роду поэзии, и поступили они правильно, ибо в старом стиле они бы никогда в жизни не стали поэтами, а в новом роде — кто захотел, тот и поэт; измени порядок слов, усвой несколько правил и пять-шесть латинских слов и высокопарных оборотов — и вот они уже воспарили так высоко, что сами себя не узнают и вряд ли понимают. Липсий писал на подобной новой латыни, над которой, как говорили люди сведущие, Цицерон и Квинтилиан смеялись на том свете, а его подражатели при всей своей учености вконец себя погубили; знаю я кое-кого из нынешних поэтов, изобретших язык и слог, столь отличные от того, которому учил Липсий, что можно было бы составить для него особый словарь, как для языка глухонемых. А подражатели сего кабальеро рождают чу-

довищных, ни на что не похожих ублюдков, полагая, что смогут соперничать с его талантом, если подражают его слогу: дай бог, чтобы они подражали ему в том, что у него достойно подражания, — надеюсь, даже злейшие недруги его таланта признают, что многое у него заслуживает восхищения, однако многое он из стремления к необычности окутал такими густыми потемками, что, как сам я видел, ученейшие мужи, не убоявшиеся комментировать Вергилия и Тертуллиана, отчаивались его понять; и тут можно о нем сказать то, что святой Августин говорит о красноречии, которое не всегда убеждает в истине: *«Виновна не сама эта способность, а испорченность тех, кто во зло ее употребляет»*[20]. Есть и другие, которые почитают новый стиль чудовищным обманом и нападают на сочинения и особенности слога, порою заслуживающие величайшего почтения, — сказал ведь древний поэт Луций[21], что

Много деяний людских, что найдете в поэмах Гомера,
Ныне басней зовут...

Во всяком случае, мы видим, что мало кто одобряет эти новшества и многие порицают; почему так, сам не знаю, но скажу вместе с Аристотелем: *«кое-какие новшества нравятся, но подражать им не станут»*.

Фундамент сего здания — перестановки слов, и более всего портит его чрезмерное удаление прилагательных от существительных там, где вводное предложение невозможно; и ежели у других поэтов трудна мысль, то здесь — сам язык; а так как у подражателей это получается еще более коряво и менее остроумно, то, будь они Вергилиями, нашелся бы, пожалуй, какой-нибудь Сенека, который бы сказал им, как некогда Вергилию, вздумавшему подражать в новизне оборотов Эннию (хотя Геллий над этим упреком насмехается): *«Не по иной какой причине и наш Вергилий вставлял порой дурные стихи, нескладные и несоразмерные»*[22].

Тропы и фигуры созданы для красоты слога; Афтоний, Санчес Бросенсе и другие почитают их пороком, как плеоназмы и амфиболии[23] и многие другие способы усилить стих, когда по природе своей они должны украшать; ежели не верите, почитайте Цицероново «К Гереннию» и увидите, что он сказал о диалектиках после слов: *«Изучение амфиболий, которое диалектики ставят на первое место, на мой взгляд, нисколько не помогает, а, скорее, чрезвы-*

чайно затрудняет дело»[24] и т. д. И заблуждается тот, кто думает, что риторические прикрасы — это загадки, или то, что греки называли «scirpos»; да не обессудят меня люди ученые — а таких немного — ведь одно чужое словцо можно привести, ежели оно уместно. Однако превращать все сочинение в одни фигуры столь же дурно и нелепо, как если бы румянящаяся женщина, вместо того чтобы класть румяна на должное место, то есть на щеки, клала их на нос, на лоб и на уши; таково, светлейший сеньор, и сочинение, сплошь состоящее из тропов и фигур, — это лицо, сплошь нарумяненное, как у ангелов, трубящих в день Страшного суда, или у изображений ветров на картах; тут нет места для белого, желтого, прозрачного, для жилок, для теней, коими живописцы создают рельефность плоти, — словом, для той приятной смеси, в которой, как сказал Гарсиласо[25], заимствуя этот образ у Горация[26],

Лилеи с розами переплелись.

Сенеку обычно упрекают за то, что все его произведения — это сплошь сентенции, а строительного материала для поэтического здания не хватает; по этому поводу Цицерон сказал, что есть много людей с избытком учености и недостатком красноречия[27]. Никто не восставал против звучных слов или красот слога, которые, как я уже говорил выше, подобно эмали, расцвечивают слог и усиливают впечатление; но когда эмаль покрывает всю поверхность золота, драгоценность не прельстит взор, а отпугнет безобразием. Хороши аллегории и метафоры, хороши уподобления вместо метафор, хороша часть вместо целого, материя вместо формы — и напротив, общее вместо частного, содержащее вместо содержимого, меньшее число вместо большего, следствие вместо причины, причина вместо следствия, изобретатель вместо изобретения и эпитет, примененный не к страдающему целому, а к той его части, что причиняет страдание; также и прочие фигуры — агноминации, апострофы, градации, ретиценции, дубитации, амплификации[28] и т. д., примеры коим легко найти повсюду; но употребляют их изредка и согласно особенностям предмета и стиля, как пишет Бернардино Даниэлло в своей «Поэтике». Правда, многие пользуются ими безо всякого искусства, а потому неудачно — риторика как-никак требует особого свойства таланта, о котором святой Августин сказал, заимствуя эту мысль у Цицерона из книги «Об ора-

торе»: *«Если не изучит быстро, вовсе не изучит»*. Примером всему этому может служить перемещение слов, или перестановка, что то же самое; именно на это более всего ополчаются противники новой поэзии, ибо нет такого поэта, который бы этим приемом не пользовался, причем не в привычных оборотах и не пригоняя связно один стих к другому, отчего и происходит нескладица и темнота, о коих мы говорим; хотя обычно в стихосложении это самый легкий прием — для него и рифма не обязательна, и слово иное можно пропустить, коль вздумается поэту, не желающему потрудиться, чтобы смягчить жесткость оборота и сделать его гладким и легким. Хуан де Мена писал:

К делам я снова нынешним вернулся,
ты промыслом меня зови божественным.

Боскан:

Любви обман могущественный тот.

Гарсиласо:

На свете мысль неведомая прежде.

Фернандо де Эррера, который почти никогда не пользовался этой фигурой, в третьей элегии:

Ей нежной говорю, моей богине.

И замечательный поэт, благодаря которому Вергилий заговорил на кастильском языке, в переводе «Рождения святой девы» Саннадзаро [29]:

Тебя вести, Мария, лишь одну.

Также и итальянцы, примеры из которых здесь будут излишни.

Эта фигура, как я сказал, превосходна, когда ею пользуются умеренно и заботясь о красоте стиха, а не говорят так: «Тех из стен» и т. д.

Ибо это напоминает приводимые Патоном в его «Красноречии» слова поэта, который сказал: «Красно говорил ты, речиво»; — фигура неправильная, которую Патон называет «какосиндетон» [30]. Наконец, о темноте и двусмысленности и о том, насколько важно их избегать, почитайте, Ваша светлость, у святого Августина в четвертой книге «О христианском учении»; полагаю, что уж его мнение никто не дерзнет оспорить.

Платон сказал, что все науки человеческие и божественные заключены в поэме Гомера[31]; возможно, что он прав, но, не будь Платона, мы бы не узнали тайны этого божественного слога, хотя уже не говорим о нем то, что Августин об Апокалипсисе в книге двадцатой «О Граде Божьем» сказал Маркеллину: *«В книге сей, название коей «Апокалипсис», многое говорится темно, чтобы читатели ум свой упражняли»*. Однако одно можно сказать с уверенностью: безмерно жаль, что после многих страданий, приложенных учеными поэтами к тому, чтобы облагородить наш язык, со времен короля Хуана Второго до наших дней правления святого короля Филиппа Третьего, все возвращается вспять к своему началу; и я покорнейше прошу Вашу светлость как человека беспристрастного решить, так ли это, прочитав следующий отрывок в прозе тех времен — не хочу утомлять многими примерами, достаточно и одного из столь известного писателя, как Хуан де Мена, — из речи по поводу его венчания лаврами, в которой он, говоря о славе великого маркиза де Сантильяны дона Иньиго Лопеса де Мендосы, произнес: «И она все летит и вдаль стремится через Кавказские самые горы до высочайших вершин и Эфиопии пределов, далее коих слава римского народа не простиралась, как сказано в «Утешении» Боэция, ужели леность прельстит меня больше, нежели сладостного труда блаженство? Или почему не оставлю я сочинение сие ради другого, сиречь ради вящего восхваления, возвеличения и воспевания славы мужа столь великого? Однако, следуя Сенеки словам, начертанным им в одном послании, к Луцилию обращенном», — и т. д.

Можно ли отрицать столь очевидный факт? Уверяю Вашу светлость, что я мог бы привести бесчисленное множество примеров, вроде «Ради вящего славы сей восхваления» и «упомянутые перечисляя причины», «молочное излияние», «ручной трепет», «странствующее начало» и тому подобных оборотов, делающих наш язык столь громоздким, — в прежние времена эта беда шла от подражания латинскому, когда испанский был рабом, но ныне, когда он стал господином, такие обороты ему ненавистны. Говорил ведь доктор Гарай, поэт-лауреат университета в Алькала — о чем сказано в его песенке:

Почет чело мое узнало —
венцом увенчанный лавровым,
я зависть пробудил врагов.

что поэзия должна стоить большого труда сочинителю, но малого — читателю. Эта дилемма, бесспорно, верна, и да не будет она в укор божественному таланту сего кабальеро, но лишь тому слогу, который ему желательно ввести.

Как бы там ни было, я буду уважать его и любить, заимствуя смиренно то, что пойму, и почтительно удивляясь тому, чего не пойму; однако тех, кто с восковыми крыльями пытается подражать полету таланта, истинно окрыленного, я никогда не буду хвалить, ибо они начинают там, где он заканчивает; таким поэтам я мог бы сказать то, что Эскала сказал Полициано, усомнившись в слоге одной из его эпистол: *«[твой слог] лишен обычного изящества, он все смешал, все перепутал, ничем не радует»*. Жесткость неизбежно портит поэзию, ибо лишает ее приятности, меж тем как поэзия создана, дабы услаждать. Кринит упоминает о жесткости стихов трагика Атилия, которого сам Цицерон прозвал «железным поэтом», хоть я не уверен, что прозвище «железный поэт» ему подходит, ибо никакой другой поэт в мире не расточал столько золота, хрусталя и жемчугов[32]. Также и в переводе латинских слов надобна умеренность; Хуан де Мена часто ими пользовался, например:

Любовь фиктивна, суетна, аморфна,
она — исток трагедий грандиозных.

Как у этого кабальеро:

Молнии, гневом вскипая, она ожидает.

Все это чистая латынь. Не скажу, что слова сии и обороты пошлы, как у одного знаменитого поэта наших дней:

Брыкается задиристый телок.

Но примером того, как средствами самого языка мысль поднята до степени героического, могут быть стихи божественного Эрреры:

Не может долгой быть моя услада,
поскольку был недолгим миг чудес,
явленных мне в благоуханье сада,

когда не удаляется с небес
пылающего солнца колесница,
и одинаков дня и ночи вес,

а в жемчугах певучий голос длится
и лик — всех роз румяней и нежней, —
такой предстала гордая юница:

любовь и робкий страх сплетались в ней...

Вот изящество, вот нежность и красота, заслуживающая подражания и восхищения; ибо пренебрегать достоинствами своего языка ради заимствований из чужого это не означает обогащать его, но подобно пренебрежению к собственной жене ради смазливой шлюхи. А ежели нам захочется более возвышенных стихов, почитаем песнь на перенесение тела государя нашего короля дона Фернандо, коего за добродетели прозвали «Святым», и в частности следующую строфу:

Священный Бетис, умеряя бег,
усыпал пурпуром, и жемчугами,
и изумрудами холмистый брег;
он бородой своей, увитой мхами,
тряхнул и заструнлся по пескам,
хрустально зазвенев, раздвинул скалы,
камыш перебирая и кораллы,
протоки протянул по тростникам,
все расширяясь в беге неустанно,
власть простирая к водам Океана[33].

Тут ни один язык не сравнится с нашим, кроме греческого и латинского; но чужестранные слова лучше приберегать для подходящих случаев и пользоваться ими с умеренностью человека, просящего у другого то, чего сам не имеет; разве что к латинским словам мы отнесемся снисходительно под тем предлогом, что Испании они близки, ибо принадлежат языку-родоначальнику ее собственного, и захотим вернуть испанский язык к тому состоянию, в коем нам оставили его римляне, что показал на многих примерах ученейший Бернардо де Альдерете в своем «Происхождении кастильского языка». Я по некоторым причинам не хотел бы вдаваться глубже в сие рассуждение — возможно, я и сам кое-где ввернул порой латинское словцо, но лишь там, где в нем нуждался и где оно хорошо звучало и было понятным.

Немного лет тому назад была мода писать и печатать шуточные произведения забавным слогом некого священника, который со своей экономкой беседовал на подобном языке, требуя у нее «гусиную тростинку» и говоря, что «эфиопическую влагу» не наливают в «рогоносный сосуд».

Не хочу больше утомлять Вашу светлость и тех, кому мое благое намерение неведомо, но закончу это письмо заверением, что перед моими глазами всегда стоит Фернандо де Эррера, поэт по многим причинам божественный; его сонеты и песни — это самая доподлинная поэзия. Кто захотел бы постичь его существо, пусть подражает ему и читает его; о Гарсиласо я и слова не скажу, ибо некоторые дошли до такой дерзости, что поэтов, подражающих друг другу, называют «ремесленниками» — и это столь глупо, что и говорить об этом не стоит. Гораздо сильнее огорчало сие божественного Эрреру, который высказал свою скорбь в элегии, начинающейся словами:

Не гаснет боль, терзающая сердце.

Эту элегию, по мнению знатоков, следовало бы записать золотыми буквами:

Испании немеркнущая слава —
восходит Ласо на престол небес.

Многое можно бы сказать о ясности, необходимой в стихах, чтобы они доставляли приятность, — но нам могут возразить, что приятны также шахматы, а они задают немалый труд мозгам. Я считаю новшества нынешней поэзии как бы примесями, которые добавляют к золоту, отчего объем его увеличивается, но ценность уменьшается, ибо у мысли отнимается то, что прибавляется в трудности. В заключение, Ваша светлость, поверьте, что все сказанное мною было бы совершенно немыслимо при моей скромности и смирении; и ежели я это высказал не по принуждению, то пусть бог меня накажет таким несчастьем, чтобы я из нужды переводил книги с итальянского на кастильский, что, по-моему, еще бóльшая нелепость, чем привозить лошадей во Францию; либо поразит меня такой гордыней и глупостью, чтобы я стал осуждать книги, которым все ученые люди возносят такие необычайные хвалы. И дабы Ваша светлость убедилась, что я восстаю лишь против дурного подражания, а того, кому подражают, глубоко почитаю, закончу сие рассуждение сонетом, сочиненным в честь этого кабальеро, когда две его замечательные поэмы не встретили должного признания на собственной его родине:

О лебедь андалузский, голос твой
для Тахо — неземное наслажденье,
пусть Бетис пребывает в заблужденье,

забыв, что он прославлен был тобой.

Душа волшебной музыки живой,
пленительны твои «Уединенья»,
серебряная арфа вдохновенья,
струн золотых божественный настрой!

Не скрыться Галатее белоногой
от света твоего — ее дорогой
отныне стал твой стих, Парнасский бог!

Затмится зависть славою твоею,
хрусталь волны надгробьем стал Орфею[34],
тебе — небес сияющий чертог!

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ СТИХИ ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ, ГОНГОРЫ, КЕВЕДО, СОНЕТЫ ГОНГОРЫ ОБ ИСКУССТВЕ, ЭПИГРАММЫ

ЛОПЕ ДЕ ВЕГА

СОНЕТ [1]

Мне Виоланта на мою беду
сонет велит сложить, а с ним мороки:
четырнадцать в нем строк, считают доки
(кто б мог подумать — три уже в ряду!)

А вдруг я рифмы точной не найду,
слагая во втором катрене строки?
И все же, пусть катрены и жестоки, —
господь свидетель, с ними я в ладу.

А вот и первый подоспел терцет,
в терцете неуместна проволочка,
постойте, где же он — простыл и след.

Второй терцет, двенадцатая строчка,
и раз тринадцать родилось на свет,
то всех теперь четырнадцать, и точка.

ИЗ «ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ И БОЖЕСТВЕННЫХ РИФМ ЛИЦЕНЦИАТА ТОМЕ ДЕ БУРГИЛЬОСА» [2]

ПОЭТ РАССКАЗЫВАЕТ, КАКИМ УВАЖЕНИЕМ ОКРУЖЕНЫ В НАШЕ ВРЕМЯ ПОЭТИЧЕСКИЕ ЛАВРЫ

Феб на Парнас меня привел с собой,
там подглядел я в щелку, как Вергилий
с Гомером философские бубнили
стихи. Над каждым балдахин большой.

Потом увидел я несносный рой
новейших бардов, все они просили

за вирши лавров, кои в изобилье
разводит Феб в честь Дафны молодой.

Я тоже, как студент, прошу награду,
а здешний педель мне кричит: «Назад!
Всем лавров дай, с поэтами нет сладу!»

«А что?!..» «А то, что я бы дать и рад,
да вот напасть, весь лист лавровый кряду
торговец рыбой взял на маринад!»

БОГАТОМУ ПОЭТУ, ЧЕГО НЕ БЫВАЕТ

Свое, небесный купол, в первый раз
останови движенье над землею;
стань ясным ум чужой, объятый мглою;
впервые превратись, песок, в алмаз.

Влюбленный, стань разумным хоть на час;
бедняк, смирись впервые с долей злою;
стань, золото, на миг простой золою;
слоны, порхайте стайкой мимо нас;

стань белым, ворон; черными — жасмины;
несись, олень, по глади моря вскачь;
легко плывите посуху, дельфины;

стань щедрой, жадность; добряком — палач
и ангелами — гнусные скотины;
поскольку есть поэт, и он — богач!

ВОСХВАЛЕНИЕ НАВАРРЕТЕ, НОСЯЩЕГО ПРОЗВИЩЕ «НЕМОЙ»

Мне небом дана немота
затем, чтобы я свои чувства
поведал наречьем искусства
в безмолвном просторе холста.
Я отдал холстам, не тая,
всю душу свою человечью.
Пускай не владею я речью, —
холстами беседую я.

НА СМЕРТЬ ДОНА ЛУИСА ДЕ ГОНГОРЫ

Скорей свой сон серебряный развей,
мой Бетис в кипарисовом уборе,
и мудрый город Сéнек [3], словно море,
разливом слез сверкающих залей,

вторь одиночествам[4] среди полей,
где несравненный свет померк в просторе:
нить Полифема[5], всей земли на горе,
вдруг Атропа рукою рвет своей.

Смерть Гонгору небытием карает
во времени, где мудрый вечный хор
его напев иссякнувший вбирает.

Но он и в смерти жив: горит костер
бессмертья — там, где лебедь умирает,
волшебный Феникс вновь крыла простер.

ЛУИС ДЕ ГОНГОРА

ЛОПЕ ДЕ ВЕГЕ

Брат Лопе, выбрось свой сонет с цита-
из Ариосто[6] и из Гарсила-.
Ты Библии не тронь своими ла-:
в твоих устах молитвы — святота-.

«Анхелику» сожги, как маврита-,
и «Драгонтею»[7] с книжкой, чье загла-
«Аркадия»[8], и брось за ними в пла-
комедии свои и «Эпита-».

Бог знает, что б я сделал с «Сан-Иси-»,
когда бы не был добрым прихожа-
От «Пилигрима»[9] я, как пес, взбеси-!
На четырех наречьях ты рожа-

свой бред: четыре нации не в си-
тебя понять, так пишешь ты ужа-!
И лучше бы ты свой «Иеруса-[10]»
не дописал, несчастнейший писа-!

НЕКОМУ СЕНЬОРУ, ПРИСЛАВШЕМУ «ДРАГОНТЕЮ», СОЧИНЕННУЮ ЛОПЕ ДЕ ВЕГОЙ

Сей аглицкий Дракон, чья злость росла
в Лопедевежье на цветах и тмине
(душистей нет и в Таховой долине), —
на грудь мне смирно лег, поджав крыла.

Сколь гром ни лют, — а молния мала.
Подъяты паруса на бригантине, —

но не плывет она, застыв в унынье.
Резов скакун, — не где же удила?

Кастильской музе задал ты задачу —
сладкоголосо щебетать, как птица,
склоняясь пред тобою, как слуга.

Я столько сил на сочиненье трачу,
а тут, — смотри, Апеллес, что творится:
сапожник судит выше сапога!

О КОРОЛЕВСКОМ ЭСКОРИАЛЕ СВ. ЛАВРЕНТИЯ

Священных куполов златые главы!
Вам облака дарят свой алый пыл,
унижен Феб — вы ярче всех светил,
гигантов неба вы лишили славы.

Юпитера лучи — вам для забавы.
Сей храм, что в бегство Солнце обратил,
великому страдальцу посвятил
король великий преданной державы.

Священная опора Властелина,
кто Новым светом правит и народы
Востока грозной подчинил рукой.

Не хмурься, Время, пощади, Судьбина,
Восьмое Чудо, да продлятся годы,
в которых правит Соломон Второй [11].

О ПОЛОТНАХ И РЕЛИКВИЯХ ГАЛЕРЕИ, ПРИНАДЛЕЖАЩЕЙ КАРДИНАЛУ ДОНУ ФЕРНАНДО НИНЬО ДЕ ГЕВАРЕ

Кто б ни был ты, усталый пилигрим,
— замри пред блеском щедрой благостыни.
Сколь ни светло от стекол в сей святыне, —
здесь живопись лучом слепит своим.

Под небом Фив ты входишь в вечный Рим,—
где славный кардинал Гевара ныне
приют от суеты в своей твердыне
тебе дарит, предел страстям земным.

Здесь узришь ты анахоретов лица
и спутников Петрова галиона [12],
и древний ларь, где до скончанья дней

их ветхая одежда сохранится,
а там — придворных неземного трона.
Пришелец мой, цветами их увей.

НАДПИСЬ НА МОГИЛУ ДОМИНИКО ГРЕКО

Сей дивный — из порфира — гробовой
затвор сокрыл в суровом царстве теней
кисть нежную, от чьих прикосновений
холст наливался силою живой.

Сколь ни прославлен трубною Молвой, —
а все ж достоин вящей славы гений,
чье имя блещет с мраморных ступеней.
Почти его и путь продолжи свой.

Почиет Грек. Он завещал Природе
искусство, а Искусству труд, Ириде
палитру, тень Морфею, Фебу свет.

Сколь склеп ни мал — рыданий многоводье
он пьет, даруя вечной панихиде
куренье древа савского в ответ.

ЕГО ПРЕОСВЯЩЕНСТВУ ДОНУ ДИЕГО ДЕ МАРДОНЕСУ, ЕПИСКОПУ КОРДОВЫ, КОЕМУ МАЭСТРО РИСКО ПОДАРИЛ АЛЬБОМ МУЗЫКИ

Сегодня нежным волнам вдохновенья
ученый Риско дал искусный ход;
нектар и серебро их мерных вод
заставит петь и мертвые каменья.

Ты, чьей неспешной длани мановенья
жезлу даруют пасторскому взлет,
чья мантия пунцова, кто берет
из рук Петра ключи в его владенья, —

услышь прилив согласный и певучий,
целующий твой берег неустанно,
где целостный нерасторжим покой.

Исполнен мир пленительных созвучий,
но что сравнится с песней Океана,
которой нежит Риско берег твой

НА КАБАЛЬЕРО, КОТОРЫЙ НАЗВАЛ СОНЕТОМ РОМАНС

Зуд музыки почуял на неделе
сын Перансулесов, и в тот же час
запели сонмы струн, входя в экстаз:
их было, что снастей на каравелле.

Написанный моим дружком пропели
ему о схватке двух цветков рассказ,
чей поединок из-за синих глаз
был пострашней кошачьей канители.

То был романс, и был он просто чудо,
но то ли слушатель был глух, как дед,
иль исказила слог певцов простуда, —

судите сами, — только наш эстет
послал сказать певцам с доном Бермудо:
«Пусть повторят сей сладостный сонет!»

НА «ОРФЕЯ», СОЧИНЕННОГО ДОНОМ ХУАНОМ ДЕ ХАУРЕГИ

А вот «Орфей» сеньора дон Хуана,
который Первый (так как есть Второй).
Напуган мир: ведь стих его иной
звучит порой по меньшей мере странно.

Стихи он мастерит небесталанно,
клянусь вам в этом церковью святой,
отважен, но весьма болтлив порой,
Да будет он известней Латерана[13].

Орфей его, поющий триязыко,
крадет жену, поскольку в мрачной бездне
ее не зрит его влюбленный взгляд.

Он обернулся, где же Эвридика,
вся песня вышла, а создатель песни
как дикий лебедь среди адских блат.

ХУАНУ РУФО О ЕГО «АУСТРИАДЕ»

Мой Руфо, новый Цезарь был тобой
столь пламенно воспет, столь величаво,
что не решить, за кем осталось право
быть первым, кто из вас двоих герой?

Желает Фама, суд свершая свой,
чтобы двоим принадлежала слава,
двоих не погребла забвенья лава,
венец лавровый был — его и твой.

Равны вы оба по уму и силе,
в своем искусстве каждый победитель,
в изящном слоге — ты, в сраженье — он.

По праву вас обоих наградили:
его — мечом разящим Марс-воитель,
тебя — священной лирой Аполлон!

ХУЛИТЕЛЯМ «ПОЛИФЕМА»

Единоглазый, обошел Мадрид
поклонник несуразный Галатеи.
Ему деревня дикая вкруг шеи
повить собачий поводок спешит:

один свирепый бакалавр рычит,
другой мутит толпу, уже пигмеи,
как волки, воют, яд сочат, как змеи, —
куснуть циклопа всякий норовит.

Во лбу его звезда, но все в угаре
твердят, что помыслы его темны.
И, повернув к ним зад, сказал он: «Твари,

коль вам иные доводы нужны —
звезда в ином, закатном полушарьи,
мемориал ваш суньте мне в штаны!»

ФРАНСИСКО ДЕ КЕВЕДО

РОМАНС НА ДОНА ЛУИСА ДЕ ГОНГОРУ
(Фрагменты)

Автор жеманных припевов,
звуков испанских палач,
крутятся вирши юлою,
а непонятно, хоть плачь.
Чистую речку завидев,
яростный враг чистоты, —
точно подпивший гуляка,
грязно ругаешься ты:
в подлом романсишке Тахо[14]
«аховый» лишь оттого,
что-де на Сьерра Куэнке
сосны лупцуют его...
Полно, пропойца, да был ли
местом рожденья твоим
город Луканов и мудрых
Сенек, прославивших Рим!
Разве ты Кордовы чадо, —
был ты предместьем зачат,
а народился ты в поле,
там, где коровы мычат...

Анакреона Кастильи [15]
встретил ты шуткою злой —
он еще ярче заблещет
рядом с твоею хулой.
Сладким сиропом назвал ты
переложенье, — глупец,
сладкую эту горчицу
сладкою сделал певец.
Походя Лопе де Вегу
ты обругал, рифмоплет,
именем «Лопе» играя,
точно тупой идиот.
Гениев двух ты поносишь,
коих прославят века!
Шутки свои ты находишь
в глуби ночного горшка.
Как Герострат, чью гордыню
слава других доняла, —
два восхитительных храма
сжечь ты хотел бы дотла.
Столь ты бесстыден, что ищешь
славы ценою любой,
в злобе своей забывая,
что могут сделать с тобой...
Знай: ни Кеведо, ни Лопе,
чтобы не множить грехов,
слыша твои оскорбленья,
не снизойдут до стихов.
Я же — поэтишко жалкий,
ведьмы и черта сынок,
свет увидавший в болоте,
там, где крапива и дрок, —
как ученик брадобрея,
тот, что по красной моркве
учится бритвой елозить,
прежде чем по голове, —
я на тебе упражняюсь,
гладкий капустный кочан,
чтобы потом не поранить
братьев моих христиан...
Если же ты мне ответишь,
жалкий и злой свинопас, —
новый романс напишу я,
да подлиннее в сто раз!
Буду до смертного часа,
коли ответишь ты мне,
всюду бранить твои вирши,
и наяву, и во сне.
Край Галисийский назвал ты
реповым краем свиней! [16]
Нету земли этой чище, —
вот и цепляешься к ней.
Кто разберет твои вирши!
Пишешь ты слогом таким,

что надоел даже свиньям
свинством дремучим своим.
К старым себя христианам
не причисляй, словоблуд.
Не дворянин ты придворный, —
дворник из дворни и плут!..
Дам я совет тебе добрый,
ты уж его не забудь:
коротко рукий писака,
длинноязыким не будь!

ИСПАНСКАЯ ЭПИГРАММА

Чтоб угнаться за пчелой,
эпиграмме настоящей
надо быть для пользы вящей
складной, маленькой и злой.

— Я был в театре на премьере!
— Как пьеса, милый Августин?
— В ней лишний акт по крайней мере.
— А сколько их всего?
— Один...

Балдино наш, достоинство храня,
стишки родил на свет. Скажу на это:
конечно же, они достойны света,
поскольку свет исходит от огня.

Двукратно расцвело в ученом муже
дремучее невежество его:
он ничего не знает и к тому же
не знает, что не знает ничего.

О равенстве что было сил
кричал горбатый на дебатах.
— Уж не хотите ль, я спросил, —
чтоб в мире не было горбатых?
— Нет, чтобы каждый горб носил!..

Зачем ты бегаешь, трубя,
что пишешь ты быстрее всех, —
твои стихи и без тебя
нам говорят про этот грех.

КРИСТОБАЛЬ ДЕ КАСТИЛЬЕХО

ПОЭТУ, КОТОРЫЙ ПРИСЛАЛ ДУРНО СОЧИНЕННЫЙ КУПЛЕТ

Ваше принял я творенье,
не желая слышать пени,
будто зависть или спесь
мне их не дали прочесть
и о них составить мненье.
Но — скажи я вам по чести,
что бездарен ваш куплет, —
закричите вы о мести,
и скажу я так в ответ:
вирши ваши — ваш портрет.

ФРАНСИСКО ДЕ ЛА ТОРРЕ

ДВЕ ЭПИГРАММЫ

1

Поэта, скажу заране,
ценю я прежде всего
не по стопе его,
а по умелой длани.

2

Когда бессмыслицу солидно
вещает гений — все тщета:
ведь темнота — есть темнота,
в ней даже гения не видно.

ГАБРИЭЛЬ ДЕЛЬ КОРРАЛЬ

ЭПИГРАММА

Перо может больше, чем сталь,
прославить людей. Для примера:
не будь на свете Гомера —

Улисса бы знали едва ль.
Но храбрость, пускай и храбра,
а помнить должна бы свято:
поелику слава крылата —
ей не обойтись без пера.

БЕРНАРДИНО ДЕ РЕБОЛЬЕДО

ЭПИГРАММА

Прости, что я тебе не стал
читать свои стихи, мой друг:
меня объял испуг — а вдруг
ты и свои бы прочитал!

ПЕДРО КАЛЬДЕРОН ДЕ ЛА БАРКА

ЭПИГРАММЫ

Книга, — нет друга скромнее:
кстати беседу начнет
с места, которое выбрал;
кстати беседу прервет
там, где хочу; и не станет
мне докучать, — отчего
выбрал ее или бросил?
Книга — она существо
мягкое: взять разрешает,
если поймет, что нужна;
бросить позволит, коль видит,
что надоела она.

* * *

Об ученых с умом осла,
невзирая на их осанку,
говорят: он вошел в Саламанку,
да она в него не вошла.

* * *

Однажды плохой художник
купил никудышный дом,
он друга позвал, довольный,

и водит его кругом.
Потом они в дом вступили,
вошли в замызганный зал.
«Я здесь побелю сначала, —
плохой художник сказал, —
а там потолок разрисую,
стены и все вокруг.
Увидишь, как дом заблещет!..»
Смеясь, отвечает друг:
«Все же совет послушай —
сперва нарисуешь, брат,
а после уже побелишь,
и будет лучше стократ».

ФРАНСИСКО КЕВЕДО

КУЛЬТИСТСКАЯ ЛАТИНОБОЛТОВНЯ,

катехизис вокабул для обучения культистских
и женолатинских дам
с приложенным к оному чепухарем, сиречь словарем,
дабы сии дамы могли толковать и переводить словеса
нашего макаронического алкорана;
а также лабиринт из восьми слов.
Сочинение
лиценциата Альдобрандо Анафемы Пустомели,
обучавшегося вслепую, дипломированного во мраке,
уроженца Преисподних Одиночеств.
Посвящается
донье Схоластике Всезнайке де Калепино,
владычице Триязычья и Вавилона

ПОСВЯЩЕНИЕ

Известно, что Ваша милость более знаменита описательными оборотами, нежели прическами из прелестнейших *синекдох и какофоний;* что в дерзновенности *гипербол* нет ей равной; что, перебрехав самого Небриху, она заимела больше существительных, чем воздыхателей; что в искусстве сотворения чудищ она соперничает со святым Антонием и его искушениями и мерлинкокайностью[1] превзошла Мерлина, — а посему я, человек в сих делах искушенный (хоть еще не искусанный), долгом своим почитаю вознести Вашу милость в бездны, для прочих дам недоступные, хотя, возможно, и не очень-то звездные, и воздать Вам должное троехвостной, то бишь триязычной плавтопунической речью (не в обиду Плавту будь сказано)[2], адресуя Вашей милости сей светильник для плаванья по кромешным водам. Для всех нас Ваша милость — тайна непроницаемая, страдающая недержанием загадок; любое посещение Ваше может стать предлогом экзамена для принимающих сан. В слоге своем Ваша милость повторяется чаще, чем пресловутый кабальеро «Вышеупомянутый», без коего не обходится ни одна строка в

протоколах. Обликом своим Ваша милость столь же схожа с абракадаброй, сколь дождь с ливнем. Читали мы намедни одну Вашу грамоту вместе с армянским епископом, двумя цыганами, одним почти-астрономом и одним полу-доктором. Такой мрак объял нас, будто мы провалились в яму, а перевернув страницу, мы едва не убились насмерть, наткнувшись на *постамент* и двоих *навигаторов.*

Никакие разборы и размышленья не помогали, и мы прибегли к заклинаниям — силою магии нам удалось обнаружить две полстрочки, обряженные в ветхие пакувиевы хламиды[3], и тут мы принялись открещиваться и кричать им «Чур меня!», как привидениям. Тысячи фу-фу-кидидов послал я по адресу Вашей милости, рассуждающей столь умопомрачающе, что поневоле вспомнишь об отлучениях и назовешь Вас Премудрой Паулиной[4]. Ежели Ваша милость, упорствуя в темном слоге, окончательно погрузится во мрак, люди скажут, что язык Ваш подобен волчьей пасти в ненастную ночь и что через рассуждения Вашей милости без фонаря не проберешься. Да проаврорит бог Вашу милость и избавит ее от сана принцессы мрака, ибо поместье сие принадлежит сатане, князю тьмы. С подлинным верно, как пишут писцы, pridie idus (накануне ид). Надеюсь, Ваша милость меня поняла, а ежели и нет, то впредь все же будет щадить наш слух.

Лиценциат Пустомеля

СВЕТЛОМУ, ЯСНОМУ, КРИСТАЛЬНО ПРОЗРАЧНОМУ И ПОЛУДЕННО ЯРКОМУ ЧИТАТЕЛЮ

заколоченных наглухо писаний,
с пожеланием спокойной ночи.

Скорбя о том, что в наше время по нежным комплиментам дубасят палками расхожей латыни, а по мольбам влюбленных прохаживаются жесткой грамматической скребницей; и глядя на то, с каким трудом по-испански влюбленные разбирают культистские письма своих дам, и изъясняются туманно, и растаскивают по клочкам латинскую грамматику; и сокрушаясь о том, что на красоты мирской речи ученейшие судьи напялили позорный балахон дурословия; и слыша, как под звон колокольчика ноч-

ные дозорные возглашают: «Помните, братья и сестры, о тех, кто погряз в смертном грехе, и о тех, кто плавает в море, а также о тех братьях и сестрах ваших, что томятся в культистском плену!»— побуждаемый всем этим, я надумал смастерить тебе сей светильник для отпугиванья слов-сов и мыслей-нетопырей. Разрешено и одобрено светлейшими Венеции, не в шутку, а всерьез.

СВЕТИЛЬНИК

Дамам, приверженным сей ереси и помешанным на смешении слов, советуем вместо прежнего (когда они были еще непосвященными) способа выражаться, например: «Некто сказал то-то», «Гонсалес сказал так-то», «Верно сказал дон Хуан», говорить так: «Платон учит», «Таков принцип Стагирита», «Так утверждает Гомер». Вставая в конце визита, будет весьма кстати воскликнуть: «Ах, где мой Плутарх?»— выронив его, будто невзначай, из рукава. У такой дамы будут свои «карманные критики» вместо собачек и «ручные авторы» вместо попугаев; к соседям она пошлет «за Тертуллианом, чтобы кое-что проверить». А коль вздумается ей осуждать современных писателей, словечки вроде «кретин», «плагиатор», «эпигон» будут для нее дороже золота.

Заурядные женщины говорят, что они делают мережки; культистская же дама на вопрос, что она делает, должна ответить: «Комментарии, примечания и схолии» — желательно к Плинию. Недомогания будут у нее «от разночтений», а в случае, ежели она забеременеет, то потребует «сырых Скалигеров». В галантерейной лавке она спросит «пояса Муссата» или «шали Кассаубона»— имена эти самые подходящие. Когда в гостях другие дамы станут жаловаться на боли в матке, пусть она ни к селу ни к городу заведет речь о том, как «утомлена чтением иноземцев». Когда спросят, чем она умывается, надо ответить: «некой жидкостью из седалища папы», то есть из Ватикана,— что не очень понятно, зато весьма по-культистски.

Пусть ежечасно поднимает крики и вопли на весь дом — да где там, на весь околоток,— требуя: «Найдите

моего Квинтилиана, не то всех сживу со свету! Не думайте, что это вам сойдет, как было с Макробием!» (тут надо драть горло до хрипоты); таких выражений, с помощью божией, никто не поймет, да и сама она, говоря на этом гермафродитном языке, перестанет себя понимать. А ежели кто скажет: «Да, я тебя понял», тот будет равен святому Антонию, не убоявшемуся адских чудищ, для других же культисток это будет загадкой. Только прося о чем-то, пусть бессчетно расточает «Ваши милости», ибо «давать»— глагол трудный и чаще всего сопровождается переводом и комментарием «У меня нет».

Далее следует

ЧЕПУХАРЬ,

с помощью коего в крайчайший срок, без учителя, вполне самостоятельно, любая женщина может облагородить свой язык и стать занудой, каких свет не видывал, для самих чертей несносной. Метод испытан.

Примеры

Мужа своего — из отвращения, вызываемого этим словом,— она должна называть «мой перманентный», «мой константный»; ему же предоставляется величать ее «моя легитимная», кроме тех случаев, когда он называет ее по имени.

Когда надо снять нагар со свечей, она скажет: «Утри сопли этому катаральному светильнику», или «Убери эти обскурантные наросты», или «Проясни аспект пламени».

Клича служанок, она не должна говорить: «Ола, Гомес! Ола, Санчес!», но «Унда, Гомес! Унда, Санчес!», ибо испанское слово «ола» означает то же, что латинское «унда», то есть «волна», и хотя служанки не поймут ее по-латыни, они все равно будут повиноваться по-испански — крушить и уничтожать все, как волны морские.

Коль надо сказать, чтобы ей купили каплуна — или зажарили, или прислали в подарок (что вероятней всего!) —

пусть не называет его, дабы не напоминать о постигшей его беде, но скажет «экс-петух» или «пернатый дискант».

Вместо крепкого бульона она попросит «тонизирующий экстракт».

Ломоть хлеба назовет «фрагментом».

Так как слово «капля» напоминает о дожде, холоде и тем самым о приступе подагры, она, вместо того чтобы попросить: «Дайте мне капельку воды» или «Дайте мне две капли вина», скажет: «Дайте мне подагру воды» или «Дайте мне две подагры вина».

Слепой узел она назовет «узлом-побирушкой».

Сыр — «млечной ветчиной».

Оруженосца — «манипулятором».

Чтобы не сказать: «У меня месячные» или «регулы», она, вспомнив о том, что дни, когда предписан пост, обозначают красным, скажет: «У меня нынче красный день», а ежели собеседник имеет ученую степень: «У меня нынче пурпурные календы».

На вопрос «Как поживает ваша милость?» она, чтобы не отвечать избитыми и истасканными словами «К услугам вашей милости», скажет: «Я адъюнктирована вашей милости». А ежели захочется подпустить чувства — «Я экстазно аффектирована вашей милости».

Драку назовет «палестрой», испуг — «паникой», невежество — «профанством». Вместо «Я в сомнении» скажет «Я в дубитации». Вместо «Подайте мне кусочек дичи» попросит «кусочек вздора», но пусть остережется говорить так, если хозяин дома — охотник.

Она не скажет: «Дай мне вина», но, культивируя свой слог, попросит: «Дай мне провинность», ибо «вино» и «провинность» — одного корня и никакой беды тут для желудка не будет. Некая дама, слыхал я, просила свести ее в таверну «со здоровыми сосудами», то есть где наливают полную меру и где сосуды таковы, что из них впору пить португальским карнавальным великанам.

Пучок волос ученая дама назовет по-культистски «наследство», так как его оставляют в память о покойницах; а на плюсквамкультистском наречии скажет: «Я ношу эхо завитого черта», либо «врага человеческого без «дья» (ведь враг и «дьяволос» — это один черт, а если убрать «дья», останется «волос»!); и также назовет его «квази-дьявол», но пусть будет осторожна и не скажет «волосатый пучок», дабы не допустить неприличие.

Олью назовет она «полуденная кормилица», а вместо «Я буду есть олью» скажет: «Сейчас я обольюсь», и возможно, окажется права в двух, а то и в трех смыслах. Шум назовет «резонансом», костер «крематорием».

Вместо «Я люблю воду со льдом» скажет: «Я люблю воду с зимними горностаями, с водяными сырками, с декабрьским стеклярусом, с замерзшей ватой, с белым мясом облаков», ибо высказывать свою мысль разнообразно— искусство весьма ценимое.

Ни одна культистка с дипломом всех четырех спряжений не назовет карету каретой, дабы ей в ответ не раскаркались вороны. Нет, она прикажет: «Аурига, заложи улицеход!» —и, хоть я рискую вызвать свалку среди возниц, я буду отстаивать это словечко как лучший товар моей прозы.

Если дама-культистка стара — что бывает нередко,— то за туалетом она не скажет служанке: «Намажь мне румянами щеки и припудри морщины», но выразится так: «Наиордань мне саван моего лица и засыпь эти могильные рвы». А приказывая окрасить свои седые космы, промолвит: «Сокруши эти серебряные века, затемни эти лучи зари». Когда ей, беззубой, надо попросить, чтобы рот ее заполнили вставными зубами из чужих костей или камешков, она скажет: «Доктор, забросайте мне челюсти камнями», или «Вы видите, у меня голос без костей».

Если же дама молода, но лицо ее, точно ведьма, вот-вот вылетит в трубу — так густо оно намазано,— она не должна говорить, что употребляет притиранья, но скажет: «Нынче привиранье пошло на пользу моей красоте».

Желая сказать, что мажет руки кремом, выразится так: «Десять моих обманщиков приняли смягчительную ванну».

Чапины она назовет «потомки пробкового дуба», «пробковые пьедесталы», «котурны красоты», «нули, прибавляющие рост».

Вместо «Я неодета» скажет «Я безоружна» и сошлется на трактат Вегеция.

Новшество назовет «новацией».

Дуэний будет величать «траурононосные», а ежели на этот эпитет заявят права кипарисы, то, пока суд да дело, даст им прозвище «безмужницы».

Хоть бы ее резали на куски, не скажет: «Я беременна на третьем или на четвертом месяце», но задаст загадку:

«Девять разделить на три или к двум прибавить два»,— пойми, кто может!

Во время визита не попросит: «Пододвиньте мне, пожалуйста, кресло».— это было бы ей горше казни!— но скажет: «Приблизьте, пожалуйста, заупокойное» или «реквием», не опасаясь услышать в ответ заупокойные молитвы.

Входящих будет называть «ингредиентами»— назло аптекарям и алхимикам.

Не скажет: «Я ношу туфли малого размера» или «У меня маленькая нога», но — «Я ношу бискайские туфли», «У меня лаконическая нога».

Коль случится попросить прохладительного напитка и вафель, истинная культистка скорей умрет от жажды, чем вымолвит эти слова. Она скажет: «Подайте мне жидкого морозу и воспоминание о причастии». А ежели на столе будут крендели, назовет их «сахарные вензеля», и дай бог чтобы ее поняли и подали желаемое! Так следует изъясняться в харчевнях.

Вместо «Это удивительно» скажет: «Это адмирабельно».

Слоеный торт назовет «двуличным плутом».

Чтобы не сказать: «У меня прическа не в порядке», выразится так: «У меня не в порядке мои атрибуты».

Пажа назовет «юниор».

Вместо «поблизости» скажет: «в минимальной дистанции».

Вместо «Я устала вконец» скажет: «Я агонизирую»— и услышь ее бог!

Вместо «Подмети пол» прикажет: «Подмети нецелое».

Сорочку назовет «черно-белой птицей».

Скажет не «окруженная», но «обциркуленная».

Главу двадцати четырех членов севильского аюнтамьенто назовет «Сеньор двухдюжинный» — соблюдая точность в счете.

Вместо «Мне не везет» скажет: «Мне не транспортирует».

Не скажет: «Ваша милость меня убедила», но «Ваша милость меня аргументировала».

Когда случится попросить жаркое или пирог с трюфелями, она, дабы не употреблять пошлых слов, скажет: «Дайте мне тропического мяса и пирога с плодами земли».

«Меланхолия» всегда будет звучать лучше, чем «печаль».

Чтобы не сказать попросту: «У меня колики от ветров», культистка выразится так: «У меня в желудке сражение эолов и зефиров».

Если врач попросит руку, чтобы пощупать пульс, ни в коем случае нельзя говорить: «Возьмите!»—это ужасное слово не должно звучать в устах женщины. Пускай мужчины говорят: «Возьмите, ваша милость», но культистка скажет: «Пальпируйте мой пульс».

Выражая соболезнование, следует говорить не «слезы», но «лакримы», не «похороны», но «сепультация», не «гроб», но «саркофаг».

Не забывать слова «монумент»!

И ежели вдовец или другой, кому выражают соболезнование, благодарит, надо напомнить ему про «урну», «астральные сферы» и «пряжу Парок».

Остатки обеда надо называть «рудиментами», а десерт — «финальным аккордом».

Когда надо попросить: «Дай мне два яйца, отдели белки и оставь желтки», культистка скажет: «Дай мне два эллипсоида петушиной супруги, отдели светлую, некультистскую часть, а золотой остаток свари».

Яйца всмятку следует именовать «моментальные эллипсоиды».

Настоятельно советуем, к месту и не к месту, произносить слова «ретардация», «интерпелляция», «иллюминация» и особенно «прецедент» и «метаморфоза».

Вместо «У меня светлые комнаты» надо говорить: «У меня иллюминированные апартаменты».

Говоря о проповедниках, следует их называть «методическими», «элоквентными», «эрудированными», «импозантными», «инвективными» и «гиперболическими».

Спринцовку или шприц культистка назовет «латунным недругом», а клизму—«втирушей, сующейся в чужие дела».

Чтобы не сказать попросту: «Ваша милость скорее скуповата, чем щедра», она скажет: «Кошелек вашей милости страдает скорее запором, чем недержанием».

А когда, бывает, гости засидятся и беседа затянется, у иных дам иссякают запасы культизмов, приходится латать разговор простыми неучеными словечками, а под конец, желая «доброй ночи», и вовсе переходить на добрый испанский. В таких трудных случаях мы советуем воспользоваться «лабиринтом из восьми слов», которыми можно заполнить любой разговор.

Восемь слов: «поелику», «сохранять», «приветливый», «недоверие», «промах», «уступать», «восхвалять», «жаждать».

В виде подкладки и дополнения предлагаются еще: «галантный», «любезный», «вкус», «соперничество», «верно то, что», «усилия», «трудно», «хотя бы».

Пример культисловия

Нескончаемая пряжа из нелепостей, обо всех предметах трактующая, не выходя за пределы восьми слов. На случай, если у Латиноболтушки застопорится ее трещотка, советуем говорить так:

«Хотя бы недоверие и уступило, любезность галантна, если жаждет похвально; соперничество — это промах вкуса, но все же, будучи любезным, пребудешь и галантным; и верно то, что при недоверии трудно сохранять приветливость, а также при восхвалении соперников, а также когда уступают усилиям, коим, хотя бы и с приветливым видом, было выказано недоверие в галантности, поелику таким усилиям не доверяли».

Почаще повторяя «верно то, что» (оно связует любые архинелепости) и уснащая речь множеством «поелику», наша славная культистка будет без труда расточать глупости в любом обществе.

Ежели она последует этим советам, да поможет ей латынь, ежели нет — наш испанский черт ее побери! Аминь!

ПИСЬМО ДОНА ПЕДРО ДЕ ВАЛЕНСИЯ ДОНУ ЛУИСУ ДЕ ГОНГОРЕ С КРИТИКОЙ ЕГО СТИХОВ

(июнь 1613)

Будь долги Вашей милости и впрямь столь велики и обременены процентами, как Ваша милость изображает, одного этого сокрушенного и чистосердечного признания достало бы, чтобы полностью расквитаться и удовлетворить кредитора; тем паче что в письме своем Ваша милость оказывает мне столько милостей, поощряя и превознося меня и на словах и в делах, говорящих о дружеских чувствах: Ваша милость знакомит меня с сеньором доном Педро де Карденасом, посылает мне список «Одиночеств» и делает мне честь, прося высказать свое суждение о них и о «Полифеме» — это покрывает любой долг, а на меня обрушивает новые долги, и столь крупные, что мне ввек не расплатиться, как бы ни тщился я отвечать равной любовью, преданностью и почтением и доказывать услугами, что признаю свой долг, который принадлежит к тем, что не подлежат оплате, но, как сказал наш кордовский философ[1]: *«Кто охотно признает свой долг,— расплачивается за благодеяние»*. Не так давно получил я письмо Вашей милости от 11 мая с вышеупомянутым списком поэмы; но затем меня одолел столь мучительный и упорный катар, что до последних дней я едва мог читать; однако «Одиночества» и «Полифема» я прочел с величайшим удовольствием и вниманием. Из последнего мне уже довелось как-то вечером слышать отрывок, прочитанный доном Энрике Пиментелем в присутствии падре Ортенсио; большие куски читал мне также контадор Моралес; оба обещали дать копию, но не дали.

Требуя строгого критического суждения и прося совета, Ваша милость понуждает меня возможно ясней и точней изложить свои мысли, не поддаваясь ослеплению чувства и неизменного восхищения, которое во мне вызывают все

поэтические творения Вашей милости,— на мой взгляд, они гораздо превосходят все лучшее, что в этом роде я видел у поэтов греческих и латинских, своей самобытностью, изобразительностью, благородством, ясностью, отделкой, остроумием и чистотой вкуса, нравственностью и незлобивостью, а также легкостью слога и всеми прочими достоинствами, перечислять кои подробно было бы слишком долго и отдавало бы лестью. В мнении сем я утверждаюсь и теперь — вполне искренне и по возможности беспристрастно, однако не без восхищения, ибо красота исторгает его у нас против нашей воли. Во всех труднейших предметах и размерах, в коих Ваша милость с недавних пор пробует свои силы, я узнаю все то же пышное и поражающее цветение таланта, который в любом роде превосходит всех, и особенно в лирическом слоге этих «Одиночеств». Тут мне хочется повторить то, что сказано в одной греческой эпиграмме о Пиндаре:

Как заглушаются звуком трубы костяные свирели,
Так уступают, Пиндар, лиры другие твоей [2].

Не хочу, однако, хвалами умалять доверие к моему мнению, которое излагаю ниже.

Мудрецы говорят: в каждом деле, чтобы мастер исполнял его хорошо и отличился, надобны три качества: 1) природа, сиречь соответственный талант; 2) искусство; 3) навык, опыт и сноровка. В первом и третьем у Вашей милости нет недостатка, и я мог бы сказать ей противоположное тому, что изрек Овидий о Каллимахе:

Будет весь мир прославлять постоянно Баттова сына,—
Не дарованьем своим, так мастерством он велик [3].

Тем, кто от природы наделен могучими силами, весьма свойственно распоряжаться ими необузданно, с полной свободой и без оглядки, как неоспоримой собственностью, и не подчиняться правилам, не прилагать усилий, не ограничивать себя. Такие люди, даже когда поскользнутся и упадут, сохраняют величие, как гласит стих некого трагика, приводимый Дионисием Лонгином:

Величественная ошибка — благородная вина [4]

Подобных величественных ошибок я в этих двух поэмах Вашей милости нахожу несколько — порожденных беззаботностью, но больше смущают меня другие, от чрез-

мерной заботливости, а именно те, что вызваны либо стремлением воспарять и говорить странно и величаво, либо пристрастием к остротам, каламбурам и прочим суетным и ребяческим (или по меньшей мере юношеским) прикрасам, которые ослабляют, охлаждают и портят слог. Очень бы я хотел, чтобы Ваша милость убрала и с отвращением отбросила эту мишуру; она искажает прекрасное, натуральное и героически светозарное существо Вашего слога, который обычно представал перед нами простым, ровным, нагим, ясным и истинно поэтическим, а ныне, желая вовсе отойти от шутки и игры, бежит также и от добродетелей, от муз и граций, Вашей милости свойственных, и намеренно искажает себя и затемняет — так что во многих местах я с трудом его понимаю. Главное и весьма великое достоинство творения — ясность; ежели Гораций велит держать стихи девять лет дома, прежде чем выпустить их в свет [5], то смысл этого веления между прочим и в том, чтобы исправить темные места: «Dat lucem obscuris». Разумеется, Ваша милость умеет говорить слогом высоким и важным, простым и ясным, в коротких периодах и словах, расположенных каждое на своем месте, будто в прозе. Сошлюсь на собственный же Вашей милости пример:

Я, сидя, достаю с высокой пальмы
Рукою мощной сладкий ее плод... [6]

Признайте же, Ваша милость, себя самого — ведь это Ваше; а все запутанное, перевернутое и причудливое — это наносное и чужое, списанное в стремлении к дурной напыщенности у итальянцев и нынешних модных гениев; тут можно сказать Вашей милости то, что в одной трагедии Еврипида Зет говорит своему брату Амфиону:

Столь благородный строй души
Ребяческой гримасой искажаешь [7]

Но не огорчайтесь и не отчаивайтесь — вины эти не столь страшны, сколь можно бы думать, судя по моему преувеличенному упреку; просто я умышленно перегибаю палку в другую сторону, дабы отвадить Вашу милость от подобных проказ и жадности к чужому — то, что произрастает в саду Вашей милости, поверьте, несравненно лучше. Дионисий Галикарнасский, великий учитель пишущих в прозе и в стихах, заключает свою книгу «О расположении

слов» наставлением, что наилучшая проза — та, которая кажется стихами, а наилучшие стихи — те, которые кажутся прозой; из последнего явствует, что он превосходно знает о частом в поэзии изъяне, называемом древними «логоидея», что буквально означает «подобие прозе». Такое бывает, когда мысли, слова и обороты до крайности низки и пошлы. Приведу в пример стихи из сонета нашего поэта:

Амур, в твоей лавчонке я купил
отменное сукно себе на платье...[8]

Стихотворная же строфа, похожая на прозу, но с подобающими и тщательно отобранными словами и важными мыслями, — это октава, которую я цитировал, из «Полифема» Вашей милости, и, например, следующее:

Порою знойною и в холода, —
в источнике всегда вкусна вода...

Греки почитают образцами великого и возвышенного парение Гомера, Еврипида и Симонида, из последнего Дионисий приводит великолепный пример, который я, возможно, пришлю Вашей милости в переводе на кастильский, дословном, без размера и лада[10].

При сем прилагаю два листка, на коих я выписал места, по моему мнению нуждающиеся в улучшении — на одном листке из «Одиночеств», на другом из «Полифема». Суждение мое не бесспорно, я знаю, многие назовут те строки, что мне не понравились, бриллиантами и звездами. У Гомера, и у Пиндара, и у всех лучших поэтов критики находили и поднесь находят погрешности: их они отмечают буквой «х» на полях, а места превосходные, сияющие, яко звезды,— звездочкой, вот такой: *; звездочку ставлю я обеим поэмам Вашей милости с начала и до конца, ежели будут устранены родинки и пятна, каковые я указал в своей придирчивой критике, повинуясь пожеланию Вашей милости. И дабы Ваша милость сочла меня критиком скорее мягким, чем строгим, и не слишком уж жестоким, я желал бы, чтобы Ваша милость узнала мнение критического суда справедливого и неумолимого и ознакомилась с суждениями древних, направленными против тех, кто погрешил в метафорах, перифразах и сравнениях, в перемещениях и порядке слов, а также по части низких предметов, нелепых намеков и вычурной игры слов. За любую из

этих провин распинали и сажали на кол Гомеров, Пиндаров, Платонов, Ксенофонтов, Тимеев. Почитайте, Ваша милость, коль попадутся Вам в руки, строгие осуждения сих поэтов в книжицах «О стиле» Деметрия Фалерского и превосходной «О возвышенном» Дионисия Лонгина — право же, любопытно читать их неустанные проповеди против напыщенности, вычурности, пошлости, холодности, нелепости. Приведу несколько сих критических суждений.

Гомер сказал:

Вокруг трубило все огромное небо [11]

Деметрий говорит: дабы метафора возвеличивала, надобно меньшее уподоблять большему, а не наоборот — иначе она умаляет. Так, лучше сказать, что труба гремела, как гром, чем что небо трубило. Как говорит Ксенофонт о воинском отряде, что он заколебался, заволновался и растекся, уподобляя его морю; а вот скажи он, что море вышло из повиновения, это было бы дурно. Правда, стих Гомера защищают тем, что в нем весь небосвод издавал единый глас, как если бы все небо было раструбом некой трубы, а это весьма мощный образ.

Тот же Деметрий говорит, что те, кто стремится к высокопарности, при малейшем промахе впадают в холодность; и происходит сие различным образом: первый — когда метафора чрезмерно гиперболична и невероятна, как у поэта, сказавшего, что на скале, которую Циклоп отломил и бросил на корабль Улисса, спокойно паслись козы. Наши поэты, пожалуй, не пренебрегли бы такой картиной.

По этому поводу Деметрий говорит еще, что поэты, питающие пристрастие к украшениям и острословию, впадают в дурную вычурность, prava affectatio, и, как на примеры сего недостатка, ссылается на слова одного поэта о Кентавре,

Что был всадником на самом себе,

и другого поэта — об Александре Великом, который был сыном Олимпии и пожелал состязаться в беге на олимпийских играх:

Беги, Александр, во имя матери твоей,

и еще одного, у которого

Роза смеялась

вместо «распускалась». Деметрий почитает такую метафору искусственной [12].

Дионисий Лонгин упоминает поэтов, которые, возомнив, что их воспламеняет небесный огонь, изрекают не только грубости, но и непристойности; от напыщенности — такой же болезни для речей, как опухоль для тела,— уберечься весьма трудно. Ибо все, кто, стараясь избежать вялости и сухости, гонится за величием, бог весть почему впадают в напыщенность, а лишний вес обременяет не только наши тела, но и речи, которые становятся рыхлыми, неправдоподобными и производят нередко на слушателя обратное действие. Недаром говорится, что нет никого более чахлого, чем больной водянкой [13]. Впрочем, напыщенность в речах стремится все же вознестись к возвышенному. Полной противоположностью величественному следует признать ребячливость [14] как нечто низменное и мелочное. Но что же такое «ребячливость» (ибо это свойственно юношам и новичкам)? Не что иное, как школярский образ мышления, которое, стремясь к пущему блеску и нарядности, добивается лишь холодности. Этим недостатком страдают те сочинители, которые в погоне за чем-то особенным, изысканным и блестящим заканчивают свои поиски безвкусным и мелочным подражанием. К этому примыкает еще третий порок — стремление возбудить пафос, либо вообще неуместный, либо превышающий отведенную ему меру. Некоторые поэты, подобно пьяницам, упиваются пафосом, не имеющим никакого отношения к содержанию их речи. К подобным излишествам влекут их личные склонности и безоговорочная вера в школьные правила.

Такие ораторы неистовствуют перед равнодушными слушателями, подобно бесноватым, случайно оказавшимся среди здоровых людей. Но пока отложим вопрос о пафосе. Увлекшись мудростью сего наставления или предупреждения, я незаметно для себя почти дословно переводил Лонгина [15].

Он ссылается на примеры подобных пороков и крайностей у поэтов, историков и ораторов, а после приведенных им стихов одного трагика, у которого находит недостатки, говорит: «Не трагическими, но псевдотрагическими оказались здесь все эти «сплетения», «в небо извержения» и Борея флейтистом изображение. Неожиданные обороты затуманили все, смелые же образы нарушили только привычный порядок вместо того, чтобы вселять ужас и пове-

гать в трепет: стоит нам пристально вглядеться в любой из этих образов, и он из пугающего превратится в отталкивающий. Даже в трагедии, которая по своей природе представляется мне несколько напыщенной и высокопарной, нельзя надуваться сверх меры и пренебрегать действительностью» [16].

В этом отношении смехотворны выражения Горгия из Леонтины «Ксеркс персов Зевс», или же «Коршуны — гробницы живые». Не возвышенны, а лишь выспренни некоторые фразы Каллисфена, а особенно Клитарха, его сочинения напоминают надутые пузыри, а он сам, говоря словами Софокла, дует «в цевницы нежные без всякой перевязки» и т. д. [17].

Немного ниже он говорит о Тимее историке, который, имея немалые другие достоинства и будучи отличным критиком чужих творений, желает блистать новыми мыслями и оттого впадает в ребячливость и нелепость; Лонгин приводит два примера и затем добавляет: «Впрочем, стоит ли говорить много о Тимее, если даже такие знаменитости, как Ксенофонт и Платон, вышедшие из школы самого Сократа, увлекаясь пустяками, порой не замечали собственных безвкусиц. Вот что, например, пишет Ксенофонт в «Лакедемонской политии»: «Голос спартанцев слышен реже, чем голос мраморных статуй, взгляд их труднее поймать, чем взор бронзовых статуй, они покажутся вам стыдливее девственниц очей наших». Сие достойно не Ксенофонта, но какого-нибудь Амфикрата — называть стыдливыми «девственницами» человечков или, как у нас говорят, «девочек» в зрачках! [18] И кому вообще, клянусь богами, придет в голову мысль назвать зрачки стыдливейшими, когда любому хорошо известно, что бесстыдство человека прежде всего обнаруживается в его глазах; ведь сказал же Гомер: «О винопийца, с взорами пса» [19]. Тимей похитил у Ксенофонта это холодное выражение и присвоил себе как самую бесценную добычу; рассказывая об Агафокле, который сначала согласился на брак своей племянницы, а потом во время брачной церемонии сам же похитил ее, он добавляет: «Разве смог бы рискнуть совершить подобное преступление человек, глазами которого глядели бы целомудренные девы, а не блудницы». Наконец, Платон, столь божественный во всем остальном, описывая деревянные таблички с надписями, сказал так: «В храмах обретут свое место эти кипарисовые памятники» [20]. Он же далее, рас-

сказывая о стенах, говорит так: «О Мегилл, я согласился бы со Спартой, что пускай себе стены почивают в земле, чем будить и вновь поднимать их»[21]. А разве лучше поступает Геродот, называя красивых женщин «мукой для глаз»[22]? Пожалуй, для Геродота еще можно найти оправдание, так как это говорят варвары, к тому же пьяные, но даже ради этого писателю не подобало бы выслушивать от потомков горькие упреки в мелочности и ребячливости»[23]. Подобные безвкусные выражения появляются в произведениях из одного общего источника: их порождает та же погоня за новизной, которая заставляет неистовствовать буквально всех современных писателей; общее происхождение нередко имеют у нас достоинства и недостатки стиля; как созданию прекрасной речи способствуют и красота изложения, и возвышенность стиля, и вдобавок еще увлекательность, так в них же заложены основы успеха и неудачи писателя»[24]. Лонгин продолжает это свое подробное наставление и, прежде чем изложить правила истинно прекрасного и возвышенного, изрекает поучение замечательное по своей нравственности, мудрости и весьма важное для риторики. «Начнем с того, дорогой мой Терентиан, что даже в нашей повседневной жизни нельзя считать великим то, пренебрежение чем возвеличивает человека. Так как богатства, почести, слава, неограниченная власть и подобное им прельщают людей лишь своим внешним блеском, разумному человеку не может показаться благом то, в презрении к чему возникает подлинное благо. Удивление и восхищение вызывают не обладатели мнимых благ, а те люди, которые, имея полную возможность пользоваться подобными благами, гордо отвергают их с высоты своего духовного величия; изучая возвышенное в поэзии и прозе, точно так же необходимо начать с рассмотрения, не мнимо ли оно: может быть, оно лишь в общих чертах представляется подлинно возвышенным, в деталях же раскроется все его бессилие и оно окажется достойным презрения, а не удивления»[25]

Здесь не место, да и не в моих силах, переводить всю книгу; добавлю лишь, что после правил и примеров истинно величественного, заимствованных у Платона, Демосфена, Гомера и т. д., Лонгин говорит: как и в морали, самое главное в поэзии — это много читать хороших писателей и поэтов и не видеть и не слышать сочинения современных напыщенных гениев, то есть следовать поговорке:

«водись с людьми добрыми, и станешь таким же, как они»; так, Стесихор, Архилох, Софокл, Пиндар усвоили дух Гомера, подражая ему, и прониклись его поэтическим огнем. Я был бы счастлив, ежели бы мог втолковать Вашей милости уроки сих великих мужей и других, еще более великих, — Давида, Исайи, Иеремии и прочих пророков,—у которых так превосходно звучат эпитеты, сравнения и метафоры на их языках, еврейском и греческом. Но по крайней мере читайте, Ваша милость, добрых латинских поэтов, подражавших великим грекам: Вергилия, Горация и немногих других; не идите на поводу у современных итальянцев, у которых много болтовни и громогласной суетности. Наконец, сеньор, помните, что здоровое тело должно быть крепким и тугим благодаря костям, нервам, плотным и твердым мышцам, но не толстым из-за жира, а тем паче из-за опухоли или воспаления, водянки или вздутия от ветров, ибо такая полнота лишь истощает и губит — в ней нет ни пищи для тела, ни силы.

Вот еще несколько примеров, переведенных дословно, а поэтому — без склада и лада. Но сначала, в виде предисловия,— первое правило величественного: величественной должна быть мысль, а ежели этого нет, то чем больше стараешься придать ей величия всякими словесами и вычурами, тем напыщенней, нелепей и холодней она будет звучать.

Оссу на древний Олимп взгромоздить, Пелион многолесный
Взбросить на Оссу они покушались, чтоб приступом небо
Взять...[26].

Гомер это говорит об Алоадах и, не довольствуясь изображением дерзкого замысла взгромоздить горы одну на другую — картина грандиозная и устрашающая,— добавляет мысль еще более величественную:

...И угрозу они б совершили...[27]

А в «Илиаде» как удалось ему создать впечатление подобающего величия, живописуя вмешательство богов в битву?

Так олимпийские боги, одних на других возбуждая,
Рати свели и ужасное в них распалили свирепство.
Страшно громами от неба отец и бессмертных и смертных
Грянул над ними; а долу под ними потряс Посейдаон
Вкруг беспредельную землю с вершинами гор высочайших.
Все затряслось, от кремнистых подошв до верхов многоводных

Иды: и град Илион, и суда меднобронных данаев.
В ужас пришел под землею Аид, преисподних владыка;
В ужасе с трона он прянул и громко вскричал, да над ним бы
Лона земли не разверз Посейдон, потрясающий землю,
И жилищ бы его не открыл и бессмертным и смертным,
Мрачных, ужасных, которых трепещут и самые боги [28]

Здесь видно, что, какими бы словами ни рисовать воображению картину разверзающейся земли и открывающегося взорам ада с его обитателями, она сама по себе столь ужасна и величественна, что не нуждается в ложной напыщенности, а только должна быть описана словами точными и не пошлыми. Также всегда величественно верное изображение ужасных событий или страстей, в чем был превосходен Еврипид. Орест, преследуемый призраком матери и мучимый фуриями, у него говорит:

Я умоляю, мать, не насылай
Их на меня — не волосы, а змеи,
Лицо в крови: я узнаю их, скачут.
...О Феб! Они убьют меня... [29]

Но и не возбуждая столь сильных чувств, трагики наполняют изумительным величием лирические стихи хоров, а Пиндар — свои оды. Некоторые подобные же буквальные переводы я пошлю Вашей милости когда-нибудь и буду умолять подражать им и совершенствовать свой талант — ибо в том будет честь для испанского языка и народа, ежели он усвоит достоинства всего лучшего, что есть у греков, — таким способом прославились и обогатились язык и поэзия латинян, которые до того были варварами и не знали никаких стихотворных жанров, кроме отвратительных, непристойных песен. Мне еще кажется, что тут будет к месту пример простоты и величия, взятый Дионисием Галикарнасским из Симонида. Вот он:

Крепкозданный ковчег по мятежным валам ветер кидал,
Бушевала пучина.
В темном ковчеге лила, трепеща, Даная слезы.
Сына руками обвив, говорила: «Сын мой, бедный сын!
Сладко ты спишь, младенец невинный,
И не знаешь, что я терплю в медных заклепах
Тесного гроба, в могильной
Мгле беспросветной! Спишь и не слышишь, дитя, во сне,
Как воет ветер, как над нами хлещет влага,
Перекатывая грузными громадами валы, вторя громам;
Ты ж над пурпурной тканью
Милое личико поднял и спишь, не зная страха.
Если б ужас мог ужаснуть тебя,

Нежным ушком внял бы ты шепоту уст родимых.
Спи, дитя! Дитятко, спи! Утихни, море!
Буйный вал, утомись, усни!
И пусть от тебя, о Зевс-отец, придет избавленье нам.
Преклонись! Если ж дерзка мольба,
Ради сына, вышний отец, помилуй мать!»[30]

Ежели Вашей милости хотелось бы это услышать в лучших стихах, напишите их, Вам это не трудно. Я лишь хочу выразить свою преданность, высказывая все полезное, что мне пришло на ум, что мне таковым кажется, и не забочусь при этом ни о слоге, ни о славе своей, а только о славе Вашей милости. Оцените же мою чистосердечную любовь и воспользуйтесь ею — приказывайте, что Вашей милости угодно и приятно. Увидите, я поспешу все исполнить, не ссылаясь на дела или другие обычные в столице предлоги, но следуя доброму правилу придворных много, много лучшего двора: *«Уста наши отверсты к вам, коринфяне, сердце наше расширено. Вам не тесно в нас»*[31]. Да не стеснит же себя Ваша милость и не будет скупа на приказания мне.

Все наши домочадцы, слава богу, здоровы и преданы Вашей милости. Донья Инес, мой брат и сын тысячу раз целуют руки Вашей милости, да хранит ее бог, как я того желаю.

Писано в Мадриде... июня, 1613 г.
Педро де Валенсия

ПРИМЕЧАНИЯ

к письму дона Педро де Валенсия (его же)

«...и удовлетворить кредитора». — К началу моего письма и письма Вашей милости столь подходит одна из од Пиндара, а именно X из «Олимпийских» что мне захотелось записать здесь ее дословный перевод[32]:

«Об олимпийском победоносце,
Об отроке Архестрата
Прочтите мне записанное в сердце моем!
Я обязался ему сладкой песней —
Я ли мог о том позабыть?[33]
Ты, Муза,
И ты, Истина, Зевсова дочь,
Прямою рукою

Отведите от меня укор
Во лжи вредоносной гостю!

Издали приспевшее время
Глубоким долгом меня винит;
Но плаченная лихва
Погашает людскую хулу:
Катящаяся волна поглотит каменья
И на радость я выплачу перед всеми должные
слова»[34].

«...творения Вашей милости». — Ибо сказано в одной древней пословице или изречении: *Совет, или наставление, — святое дело:* сиречь, кто не говорит всю правду просящему совета, совершает кощунство, святотатство и как бы предательство. Климент Александрийский рассказывает о том, как Бусигес проклял человека, дававшего другому совет, которым бы не воспользовался сам.

«...и всех прочих лир». - Антипатр говорит: «всех громче те лиры, что делаются из их [оленьих?] костей», ибо они тонкие.

«Дионисий Лонгин: В золотой его книжечке» — «О возвышенном». *«модных гениев»:* Сей порок мастера поэзии называют «какозелия», стремление к необычности или подражание».

«в мелочности и ребячливости». — Пусть возьмут это себе на заметку все писатели.

6—2174

ПИСЬМО НЕКОЕГО ДРУГА ДОНА ЛУИСА ДЕ ГОНГОРЫ, НАПИСАННОЕ ПО ПОВОДУ ЕГО «ОДИНОЧЕСТВ»

(сентябрь 1613 или 1614)

В столице нашей ходит по рукам несколько тетрадей с нескладными и дурно зарифмованными стихами под названием «Одиночества», сочиненными Вашей милостью. Андрес де Мендоса отличился усердием, распространяя их. Не пойму, почему он именует себя сыном Вашей милости — то ли из-за пристрастия к острословию, то ли из-за иного, тайного Вашего влияния на него. Как бы там ни было, он столь уверенно распоряжается творениями Вашей милости и оглашает Вашу поэму, что сие обстоятельство, а также убогость ее стихов ввергли некоторых друзей Вашей милости в сомнение да Вам ли они принадлежат? Посему я, премного Вашей милости обязанный и искреннейший друг, вознамерился спросить Вас об этом, более для того, чтобы рассеять заблуждение, распространяющееся среди невежд и соперников (а таковые у Вашей милости имеются), нежели для успокоения людей просвещенных, знающих, каким превосходным слогом Ваша милость обычно излагает мысли высокие и всеми восхваляемые; одного этого достаточно, чтобы доброжелатели Вашей милости огорчались, видя, как Мендоса и его сообщники приписывают Вам сочинительство подобных «Одиночеств». Пожелай Вы написать их на нашем родном языке, мало кто мог бы сравниться с Вашей милостью; если же на латинском — Вы тоже превзошли бы многих; а если на греческом, то, чтобы понять их, пришлось бы трудиться меньше, чем над тем, что ныне сотворила Ваша милость, и Вы могли бы писать их для нас, не опасаясь брани и с верной надеждой на похвалу. Однако поскольку монологи сей поэмы написаны не на этих или каких-либо других ука-

занных у Каленино языках и Ваша милость, по-видимому, не была причастна к милости, ниспосланной в Пятидесятницу, то многие полагают, что Вашу милость, вероятно, зашибло обломком при Вавилонском бедствии, хотя другие утверждают, будто Ваша милость изобрела сей жаргон, дабы окончательно лишить ума Мендосу; будь у Вашей милости иные виды, Вы не сделали бы его полным хозяином этих «Одиночеств», когда у Вашей милости есть столько ученых и разумных друзей, которые могли бы подать благой совет и помочь исправить или прояснить сию поэму, в чем она весьма нуждается. Постарайтесь, Ваша милость, сделать все возможное, чтобы собрать ее списки, как это делают Ваши почитатели, ради доброй славы Вашей и из жалости к Мендосе, которому грозит безумие. Особенно же взываю к Вашей совести — бедный Мендоса, воображая, что оказывает Вам услугу и сам при этом обретает громкую славу, тщится убедить свет, будто понимает то, что Ваша милость сочинила, видимо, лишь с целью вскружить ему голову. И действительно вскружила в усердных трудах он даже написал весьма пространный королларий своей мощной и певучей прозой, объявляя, что защищает и поясняет Вашу милость. Судите сами, до чего может дойти человек, у которого голова полна подобным бредом, а в желудке изо дня в день пусто. Если же и это не тронет Вашу милость, подумайте хотя бы о двух вещах, весьма огорчающих нас, друзей Вашей милости: первое — пусть Ваш комментатор не величает Вас «сеньор дон Луис», ибо для поэта такой титул считается неподобающим; второе — постарайтесь воспрепятствовать пагубной заразе, которая иначе овладеет многими, кто пытается подражать слогу Вашей милости, думая, что Вы сочинили эти стихи всерьез. А в случае — упаси бог! — ежели Вашей милости, дабы показать свое остроумие, захочется утверждать, что Вы достойны хвалы как изобретатель трудностей в испанском языке, умоляю не поддаваться сему соблазну — сколько знаем мы примеров, когда обуянные гордыней поэты падали весьма низко из-за того, что не пожелали признать свою первую ошибку. И так как новшества хороши лишь постольку, поскольку в них заключено полезное, возвышенное и приятное, и сего достаточно, чтобы они приносили благо, прошу Вашу милость сказать, есть ли хоть намек на что-либо подобное в Вашей новинке, дабы я мог призвать друзей и предложить им огла-

шать и защищать ее, что было бы для Вашей милости немалой услугой — ведь даже самые превосходные сочинения вначале нуждаются в покровителях. Да хранит господь Вашу милость!

Мадрид, сентябрь и т. д.

ПИСЬМО ДОНА ЛУИСА ДЕ ГОНГОРЫ В ОТВЕТ НА ПРИСЛАННОЕ ЕМУ

(сентябрь 1613 или 1614)

За мною утвердилась слава человека, который до нынешнего дня ни в чем и ни перед кем не оставался в долгу; посему я вынужден ответить, хотя сам не знаю, кому пишу; однако этот мой ответ, как, бывало, мои стихи, Андрес де Мендоса, кого это также касается, охотно огласит в гостиных, в патио Королевского дворца, у Гвадалахарских ворот, в театральных корралях, во всех собраниях — биржах учености, где Вашей милости будет учинен заслуженный позор. И ежели философия учит, что дерзость неразумна, ибо навлекает опасность, я почитаю Вашу милость человеком достаточно смелым — хоть по другой части и обделенным фортуной,— чтобы самолично явиться в те места, где о Вас будут говорить хорошо или дурно. Письмо Вашей милости носит личину дружеского совета, и посему я не намерен заострить свое перо для сатиры, за что будьте мне благодарны, ибо я мог изрядно проучить за подобную дерзость и, полагаю, был бы в стиле сатирическом столь же ясен, сколь показался Вашей милости темен в лирическом. Ваша милость, бесспорно, возомнила, что средства мои исчерпаны этим «Одиночеством», каковое обычно бывает уделом банкротов; но, поверьте, мои заемные письма сразу же оплачиваются на Парнасе, где я пользуюсь прочным кредитом, и мне непонятно, на какие силы Ваша милость уповала, посылая мне письмо, в коем куда меньше остроумия, нежели дерзости, ибо, нагромоздив кучу нелепостей (словно бы вещи многих хозяев, откуда я заключаю, что и у письма их много), Ваша милость не сумела изложить их связно — то артиклей не хватает, то соединительных союзов, как в письмах басков; отсюда видно, что в Вашей милости еще хранится изрядный запас невежества, каковое неудержимо изли-

вается из сердца на бумагу. Да, справедливо сказано: *«Никто не дает больше, чем имеет»*. И ежели один из недостатков, приписываемых Вашей милостью моим «Одиночествам», — это неверное сочетание слов и не испанское построение фраз, то, поскольку Вы пишете на том же языке, следует предположить одно из двух: либо Ваш язык хорош, либо упреки Ваши напрасны; и тут важно, чтобы мы поняли друг друга в письмах — уж так и быть, не в куплетах, ибо мне думается, что лаконичность и сжатость помешала бы Вашей милости их понять. Итак, в своем письме Ваша милость советует мне отказаться от такой манеры, дабы мальчишки не стали мне подражать, решив, что я это делаю всерьез. Даже будь манера моя заблуждением, я гордился бы тем, что положил чему-то начало; ведь начать дело более почетно, чем завершить его. И ежели Ваша милость требует от меня признания в первом промахе, дабы я не скатился еще ниже, то и сама Ваша милость должна признать, что допустила промах, давая непрошеный совет,— такой поступок осуждается здравым смыслом, и, надеюсь, Ваша милость не поспешит совершить его вдругорядь, так как тогда мне волей-неволей пришлось бы отвечать пером более острым и менее благоразумным. В письме своем Ваша милость поучает меня, что деяние приносит благо лишь тогда, когда в нем сочетаются полезное, возвышенное и приятное. Я спрошу: были ли полезны миру стихи и даже пророчества (ведь и пророка и поэта равно называют вещими)? [1] Отрицать это было бы ошибкой. Уж не говоря о тысячах других примеров, главная польза тут — воспитание ума всех тех, кто в наше время учится; темнота и трудный слог Овидия (который в *«Письмах с Понта»* и в *«Скорбных элегиях»* был вполне ясен и столь темен в *«Метаморфозах»*) служат поводом к тому, чтобы неуверенный разум, изощряясь в размышлении, трудясь над каждым словом (ибо с каждым занятием, требующим усилий, разум укрепляется), постигал то, чего не смог бы понять при чтении поверхностном; итак, надо признать, что польза тут — в обострении ума и порождается она темнотой поэта. То же самое найдет Ваша милость и в моих «Одиночествах», ежели окажется способна снять кору и добраться до скрытой в сердцевине тайны. Что до возвышенного, то, полагаю, поэма эта возвысит меня двояким образом: коль будет она понята людьми учеными, она принесет мне уважение, и им при-

дется почтить меня за то, что трудом своим я поднял наш язык до совершенства и высоты латинского, ибо я не просто убирал артикли, как показалось Вашей милости и прочим, а обходился без них там, где это возможно; я был бы весьма признателен, ежели бы Ваша милость указала, где ощущается их отсутствие и какие черты латинской речи неуместны в слоге героическом (который должен ведь отличаться от прозы и быть достоин тех, кто способен его понять); я почел бы за честь творить на латинском, но решительно отрицаю, что наш испанский язык нельзя приспособить к его склонениям, хотя и не стану здесь объяснять, как я это себе мыслю; я только заранее отвечаю на вопрос, который Ваша милость могла бы мне тут задать. И еще одну высокую честь принесла мне эта поэма — невежды сочли меня темным; а чем же гордиться людям образованным, как не тем, что их язык невеждам кажется греческим, ибо не след рассыпать драгоценные камни перед поросшими щетиной скотами; о греческом я тут сказал не зря, меткое сие выражение взято из «Поэтики»[2], самой основы этого языка — матери наук, как то Андрес де Мендоса во втором параграфе своего короллария (как изволила его назвать Ваша милость) пояснил столь же кратко, сколь метко. Приятное же заключено в том, что было изложено по двум предыдущим пунктам: ведь ежели доставлять приятность разуму — это давать ему поводы для совершенствования и наслаждения, когда он обнаруживает то, что скрыто в поэтических тропах, то, найдя истину, разум убедится в своей правоте, и это убеждение доставит ему удовольствие; к тому же, поскольку цель разума — это поиски истины и ничто не даст ему удовлетворения, кроме изначальной истины, согласно речению святого Августина: *«Неспокойно сердце наше, доколь не опочиет в тебе»*, тем бóльшую приятность он испытывает, чем больше будет понуждаем к раздумьям темнотою произведения и чем больше пищи для своих мыслей сумеет найти под покровами этой темноты. Полагаю, в общем я уже ответил на вопрос о том, что можно назвать творением, приносящим благо. Что ж до обломка Вавилонской башни — хоть сравнение это для меня чересчур грандиозно — я хочу растолковать Вашей милости тайну, коей она не разумела, когда писала мне. Господь смешал строителей башни не тем, что дал разные языки, но тем, что они стали смешивать слова в собственном своем языке, назы-

вая камень «водой», а воду «камнем»; в том-то и состояло величие премудрого, помешавшего исполнению предерзостного замысла. Так и здесь: не я послал в свет «Одиночества» темными и непонятными, но злоба людская находит в их языке темноту, присущую ей самой. О милости, ниспосланной в Пятидесятницу, я предпочел бы не говорить, ибо не надеюсь, что Ваша милость достаточно сведуща в материях Нового завета; мне же по характеру моему и роду занятий надлежит в них разбираться; итак, скажу лишь (ежели Ваша милость, а равно те таинственные, как Никодим, ученики[3] не придерживаются противного мнения), что «Одиночества» написаны на одном языке, хотя я мог бы без большого труда составить смесь греческого, латинского и тосканского с моим родным языком и полагаю, не подвергся бы осуждению — я слышу вокруг лишь похвалы за то, что годы, потраченные мною на изучение разных языков, принесли кое-какую пользу моему скромному таланту; но так как самовосхваление всегда отвратительно, на этом я и прерву. Я счастлив в дружбе, а потому намеревался ответить Вашей милости через Андреса де Мендоса — он не только всегдашний мой исповедник и духовный отец (ибо так зовем мы наставников в писаниях божественных и человеческих), но я также ценю живость и остороту его ума. Уверен, что в любом споре он сумеет за себя постоять и снискать еще большее почтение, а потому скажу Вашей милости под конец лишь одно: возраст мой уже больше располагает к делам серьезным, нежели к шуткам; я постараюсь быть другом тех, кто хочет быть другом мне; а кто не хочет, пусть вся Кордова и три тысячи дукатов дохода с моей усадьбы, моя утварь, мой требник, мой брадобрей и мой мул докажут мои преимущества над соперниками, коим было бы много полезней обдумывать и исправлять собственные произведения, нежели разбирать мои.

Писано в Кордове, сентябрь и т. д.

БАЛЬТАСАР ГРАСИАН
ОСТРОУМИЕ, ИЛИ ИСКУССТВО ИЗОЩРЕННОГО УМА

РАССУЖДЕНИЕ I

Панегирик этому искусству и его предмету

Продолжать начатое легко, изобретать трудно, а по прошествии стольких веков — почти невозможно, да и не всякое продолжение есть развитие. Древние установили правила силлогизма, искусство тропа, но остроумие не трогали — то ли боясь его оскорбить, то ли не надеясь его объяснить и предоставляя его целиком отваге изощренного ума. Они довольствовались тем, что восхищались им в эпиграмме императорской, сочиненной величайшим из героев, Юлием Цезарем, дабы удостоиться всех лавровых венков:

Мальчик-фракиец резвился однажды на Гебре замерзшем,
Лед проломился под ним, под воду тело ушло.
Быстротекущим потоком уносится тело ребенка,
Голову с плеч отсекли острые льдины края.
И, отыскав ее, мать положила в костер погребальный,
Молвила: «Это — огню, то родила для воды» [1].

Исследованием остроумия они не занимались, а потому у них не найдешь размышлений о нем, а тем более его определения.

Острые мысли были скорее плодами творческого порыва, чем мастерства, но часто весьма примечательными; среди многих превосходных образцов первую награду заслужил, по мнению государя Испании [2], сонет сладостного Луперсио Леонардо. Посвящен он апостолу Иакову и прославляет смирение, с коим святой отказался принять духовный сан:

Смиренью равный, с коим славы бренной
бежал Иаков, — украшает храм
алтарь с огнем, чей пышный фимиам
струится день и ночь к Творцу вселенной.

Тот, кто ярмо принял главой смиренной,
подверженный насмешкам и хулам,
покой небесный обретает там,
где удостоен милости нетленной.

Простерты ниц тиары и короны,
и пилигримов раздаются стоны
там, где он шел, босой, смиряя плоть.

Живой, не смел коснуться он Святыни,
а умер — вековечной благостыней —
его подобье сотворил Господь.

Так что острые мысли зачаты бывали и появлялись на свет без какой-либо науки. Взамен мастерства подражание — со всеми недостатками заменителя и отсутствием разнообразия. Помогал также случай — столкновение понятий, которое иногда получалось у остроумных писателей.

Нельзя, однако, отрицать необходимость науки там, где господствует столь великая трудность. Силлогизм вооружается правилами, так пусть же с их помощью выковывается и острая мысль. Во всяком занятии требуется руководство, тем более в таком, где нужна тонкость ума. Превосходно показал ее некий церковный проповедник: обращаясь к пастве в страстную пятницу, он изобразил душу как феникса, что, возрождаясь из праха своего тела, возносится к светозарному востоку благодати. Ведь при рождении душа человека так же лишена знаний, как тело — перьев; но предприимчивость и труд с лихвой это восполняют.

У самых изощренных писателей бывает неблагополучно с остротами; и беда не в том, что они редки, а в том, что однообразны: либо одни язвительные или тонкие замечания, либо только сравнения или каламбуры, а все потому, что хоть таланта достаточно, не хватает мастерства и разнообразия, источника красоты. Остроумие — услада души. Пример его — стихи, которыми некто хотел сказать, что его любви следовало бы быть столь же немой, сколь она слепа:

Любовь моя держится середины,
Ибо знает она:
Посредине сладость,
По краям — желчь.

Игра здесь на имени «Исабель» — если его разделить на слоги, то первый, «И», и последний, «ель», образуют

«иель», а посредине остается «сабе» *, на что и намекает эта редондилья, столь же остроумная, сколь замысловатая. Тонкая игра слов — наслаждение для ума. Вот эпиграмма, достойная величайших поэтов:

Нéкогда в чистую грудь вонзила Лукреция острый
Меч, и, когда ее кровь хлынула, так говорит:
«Вот и свидетельство всем, что Лукреция стыд не попрала:
Кровь — перед мужем моим, дух перед сонмом богов.
А после смерти пускай поручителем станет о чести
Кровь моя в царстве теней, дух у престолов небес» [3]

Есть люди, столь приверженные к изящному и увлеченные прелестью остромыслия, что ничего иного знать не хотят. Их творения — это тела, полные жизни, с остроумной душой; а творения прочих — трупы, погребенные под слоем пыли, поедаемые молью. В небольшом теле Кризолога душа гиганта, краткому «Панегирику» Плиния мера — вечность [4]. В сфере каждой духовной силы есть высшее ее проявление и высший ее предмет; в сфере проявлений ума царит острая мысль, повелевает остроумие. Возвышенная мысль выражена в сонете, который из-за его совершенства приписывают Камоэнсу:

Недолгие часы былых услад!
Не думал я, обманутый желаньем,
что сменит вас за пробужденьем ранним
мучительных часов унылый ряд.

Разрушил ветер стены тех палат,
ведь он и был их шатким основаньем,
обман таится под очарованьем,
и в этих бедах сам я виноват.

Любовь является в обличье страсти
залогом чувств простых и бесконечных,
но меркнет свет и наплывает мрак.

О горе! О нежданное злосчастье!
Во имя благ, ничтожных и не вечных, —
терять навеки лучшее из благ!

Разум без остроумия, без острых мыслей,— это солнце без света, без лучей; но все лучи, исходящие от небесных светочей, грубо материальны по сравнению с лучами изощренного ума.

* Исп. hiel (читается — йель) означает желчь, sabe — вкусно. Вторая строка стихотворения в оригинале «Y-sabe-él». (*Здесь и далее прим. переводчика*).

Остромыслие равно необходимо и в прозе и в поэзии. Чем был бы Августин без его изящных сопоставлений, Амвросий без блестящих славословий, Марциал без соленых шуток и Гораций без сентенций?

РАССУЖДЕНИЕ II

Суть изысканного остроумия

Если того, кто постиг острую мысль, можно сравнить с орлом, то высказавший ее сходен с ангелом; это достойно херувимов и возвышает людей, поднимает нас до высот немыслимых.

Принадлежит оно к числу тех занятий, о которых больше знают в целом и куда меньше — в частностях; его нетрудно опознать, но трудно определить; посему в таком малоизвестном предмете пригодится, надеюсь, любое описание. Чем красота является для глаз, а благозвучие для ушей, тем для ума является остроумие. Мы находим его у сладчайшего среди докторов[1] в словах о кротчайшей овечке среди дев: <...> *«Поражала ее набожность в столь юном возрасте и доблесть в столь слабом теле, так что казалось, будто не человеческое имя было дано ей («Инес» — значит агница), но оракул мученичества, который предвещал ее будущее»*.

А вот какой хвалебной децимой, делающей честь его таланту, увековечил лиценциат Антонио де Леон[2] прекрасную увядшую лилию Франции[3]:

О путник, в этой урне бренной
светило обратилось в лед,
и стал землею небосвод,
звезда — безликой перстью тленной.
И трон монарха не спасет
от неизбежного удела.
Любимой королевы тело
оплачь, исход печали дав!
Та, что превыше всех летела,
теперь почиет ниже трав.

Если материальные предметы обнаруживают некую симпатию[4] и явную связь с низшими духовными силами

человека, то насколько верней этого достигнет остроумие, угождая царю всех наших духовных сил — изощренному уму? Пример тому — изящная мысль у высокоученого Гая Веллея, когда он излагает и прославляет трагическую кончину Помпея Великого: *«Он умер накануне дня своего рождения,* — говорит Веллей, — *и настолько сама с собой несогласной была к этому великому мужу Фортуна, что тому, кому вчера еще не хватало земли для побед, ее не хватило для погребения»* [5].

Ярко блещет эта связь с разумом в сплошь остроумном сонете славного Гарсиласо [6] — здесь и нежность, и легкость, и острота:

Прелестница, зачем ты так нежна
была со мной по божьей благостыне!
Лишь в памяти осталась ты отныне
и вместе с ней на смерть обречена.

Кто знал, когда ты мне была дана,
Как путнику счастливый ключ в пустыне,
что день придет, и я тебя в унынье
увижу, в скорбном бдении без сна?

И если вмиг ты унести сумела
все блага краткие, тогда и тело
мое убей, и грусть мою убей.

Не то решу, что ты была, юница,
столь щедрой лишь затем, чтоб насладиться
моею смертью в памяти твоей.

Однако симпатия, или связь между острыми мыслями и изощренным умом, несомненно, зиждется на неком высоком умении, тончайшем мастерстве — и это основная причина того, что остроумие столь присуще разуму, а противоположность чужда ему; в этом истинная суть остромыслия, которую мы ищем; она восхищает нас в блистательной эпиграмме Пентадия о Нарциссе, где он пишет, что если неразумный юноша погиб в воде, то благодаря ей же воскрес в виде цветка:

Вот он, Нарцисс, что чрезмерно доверился водам текучим,
Верной достоин любви был он при жизни своей.
Видишь ты снова его на брегс, водой напоенном,
Волны, Нарцисса сгубив, ныне питают нарцисс [7]

<...> Всякая способность души — я разумею те, что воспринимают объекты действительности,— получает наслаждение от какого-либо вида мастерства в них; сораз-

мерность частей в предметах зримых — это красота; соразмерность в звуках — благозвучие; и даже низменное чувство вкуса находит приятным сочетание острого и пресного, сладкого и горького. Разум же, как первая и главная среди духовных сил, завладевает лучшим видом мастерства, высшей красотой, во всевозможных предметах. Назначение искусств — вырабатывать мастерство, ради того и были они изобретены, непрестанно развивались и совершенствовались.

Диалектика занимается связью понятий, дабы правильно построить рассуждение или силлогизм, а риторика — словесными украшениями, дабы создать красноречивый оборот, а именно троп или фигуру.

Отсюда очевидно, что остромыслие, остроумие также основаны на мастерстве, причем наивысшем среди всех прочих; это мы видим у некого остроумного проповедника, сказавшего о святом Франсиско Хавьере, что великий сей апостол Востока не только покорял сердца всех, с кем встречался, но как бы околдовал, как говорится, самого господа, ибо некое распятие в Наварре покрывалось испариной всякий раз, когда святому приходилось трудно в Индиях. Здесь содержится намек на то, что происходит при колдовстве с изображениями и околдованными людьми,— уподобление весьма смелое.

Изощренный ум, в отличие от рассудка, не довольствуется одной лишь истиной, но стремится к красоте. Архитектура не радовала бы нас, если б заботилась лишь о прочности и не придавала зданию приятный вид. Ибо симметрия в греческой или римской архитектуре ласкает глаз так же, как приятное мастерство привлекает ум в изящном сонете изобретательного Сарате, обращенном к Авроре:

Тень солнца, пусть и не его причина,
она рождение и юность дней.
Сиянье божее и враг теней,
и переменчива, и всеедина.

Но, с неба полог сняв и так невинно
весенний свет пролив среди полей,
пусть наших чувств не усыпит своей
гармонией и запахом жасмина.

А усыпит нас щебетом в лесу
или цветов игрою, чьи ресницы
отягчены печальным блеском рос, —

пусть слезы света оттенят красу,
пусть не стыдятся ни цветы, ни птицы:
от века мир — для радости и слез.

При сочетании противоположных понятий сопоставление крайностей оказывается в одном случае образцом изощренности, а в другом — неудачей. Овидий весьма остроумно дополнил латинское звучание названия камня «onyx», который по-испански зовется cornerina, девизом «flamma mea» и преподнес его с этой надписью, желая сказать: «O nix, flamma mea!», что в переводе звучит: «О снег, пламя мое!»

Итак, мастерство остромыслия состоит в изящном сочетании, в гармоническом сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума. Такое соответствие мы находим в следующей замечательной мысли Патеркула: <...> *«Марк Цицерон был обязан себе всем, чего он достиг: из новой знати он был знатнейшим и столь же знаменитым благодаря своей жизни, сколь великим благодаря дарованью; это его заслуга, что мы не были побеждены гением тех, чье победили оружие»* [8].

Стало быть, острой мысли можно дать такое определение: это есть акт разума, выражающий соответствие, которое существует между объектами. Само их согласование, или искусное соотнесение, выражает их объективную тонкую связь, как мы видим то в знаменитом сонете дона Луиса де Гонгоры, где, состязаясь со многими поэтами, он воспел розу:

Вчера родившись, завтра ты умрешь.
Неужто свет — для жизни столь мгновенной?
Сиянье — для участи столь бренной?
А пышность эта — чтоб уважить нож?

Прекрасная, на веру ты берешь
то, что чревато суетою тленной.
О как безвременно красу вселенной
смертельная пронизывает дрожь!

Уже ты стала жертвой грубой длани,
чье учтено природой злодеянье,
уже ты в бездну смрадную летишь.

Не расцветай — вблизи тиран таится,
во имя жизни — не спеши родиться,
спеша родиться — умереть спешишь.

Это соответствие — родовая черта, общая для всех видов остромыслия и охватывающая все приемы изощрен-

ного ума; даже там, где мы имеем противопоставление и разноречие, это также не что иное, как искусное соотнесение объектов.

РАССУЖДЕНИЕ III

Разнообразие в остроумии

Однообразие ограничивает, разнообразие расширяет, и оно тем возвышенней, чем благородней красоты, им умножаемые. Меньше сияет в небе звезд и красуется цветов на лугу, чем рождается тонких мыслей в плодовитом уме. Таковы, например, полные остроумия, блестящие стихи дона Антонио де Мендосы в комедии «Любовь ради одной любви», но особенно удался ему сонет об одиночестве:

Уединенье, ты безмолвья свод, —
не ранят ни обиды, ни раздоры.
Второе обиталище Авроры,
дворец, где вечно истина живет.

Хоть поздно, — я нашел тебя, оплот
души, отринув суетные споры
и сняв мирского честолюбья шоры,
мои отныне — час, и день, и год.

Хвала тебе, не знающему мести,
и суетной тщеты дворцовой чести,
и правды, ставшей жертвою святош.

Ты не подвластно сладеньким руладам,
и лжи, где сахар перемешан с ядом,
и прихотям того, чего не ждешь.

Есть различие в существе предметов, первичное, и есть различие в акциденциях, вторичное: и одно и другое придают остроумию сугубую красоту. Один из первоклассных примеров — пылкая эпиграмма столь же благочестивого, сколь талантливого Раймонда к Магдалине:

Ног Иисуса когда Магдалина касалась устами,
То подле сердца ее глухо теснились слова:
«Молвить мне или смолчать? Грехов о сладкое бремя!
Если у этих колен ты преклоняешь меня» [1]

Соль острословия в необычности, иногда — в приятности, кое-где это соль второго сорта или совсем мелкая,

зато щедро рассыпанная. Но бывает остроумие, полное важности благодаря возвышенной материи и тонкости, благодаря высокому мастерству; оно достойно высокого духа. Таков сонет знаменитого Лопе де Веги о сошествии пречистой девы к святому Ильдефонсо:

Висят гроздями ангелы, расправя
на солнце перья, сонмом вышних дуг.
Седые горы туч венчает круг,
поля небесным бисером буравя.

От неба до Толедо высь в оправе
небесных слуг, из чьих бессчетных рук
летят лилеи, застя все вокруг,
благоуханьем путь великий славя.

Нисходит Дева, что свела с высот
Творца, и, как Марии мило Небо,
так Ильдефонсу суть ее мила.

Пусть в хлебе церкви Бог доднесь живет,
но ныне видит Небо, что у хлеба
земля Толедо славу отняла.

Следует различать остроумие в проницательности и остроумие в мастерстве; второе и является предметом нашего трактата. Первое состоит в стремлении постичь трудные истины, вплоть до самой сокровенной. Второе же об этом меньше заботится и ищет утонченной красоты; первое полезней, второе приятней; первое присуще всем искусствам и наукам в их действиях и правилах; второе, более скрытое и необычное, пока не имело постоянного жилья.

Остроумие в мастерстве можно разделить на три вида. Остроумие идей, состоящее более в остроумном ходе мысли, чем в словесном выражении, как, например, прекрасная проповедь некого церковного проповедника, который во время службы в «пепельную среду»[2] обрисовал погребение человека со всеми его обстоятельствами — траур в церкви, капюшоны священнослужителей, плач пророков, могильный крест, горсть земли, которой достаточно, чтобы схоронить величайшего монарха, пыль забвения, которая скроет нас, единые для всех слова и обряд, ибо в могиле все равны; так рассуждал он и обо всех прочих подробностях погребальных церемоний. Остроумие второго вида — словесное, суть его в слове, и порой, если такое слово убрать, это все равно что лишить души; такие остроты невозможно перевести на другой язык; к ним принадлежат

каламбуры — приведу один, весьма знаменитый, сказанный карлицей королевы во время поэтического состязания во дворце:

Будет всякий мне любезен,
Кто б меня ни пожелал.
Ростом я хотя не вышла,
Замуж выйду, лишь бы взял[3]

Третий вид — остроумие в действиях. Известны случаи мгновенных ответов действием, говорящим об изощренном уме. Таким был жест императора Карла V, когда он во Франции нарочно уронил перстень; король дон Альфонсо принялся подбирать срезанные лозы, идя позади Варгаса; Педро, граф Савойский, обнажил шпагу, когда великий канцлер императора потребовал у него грамоту о его правах; Селим потянул к себе коврик, когда старик отец испытывал его и братьев, чтобы решить, кому завещать яблоню; вспомним также яйцо Колумба или Хуанело и прочие подобные поступки, особенно же такие, в коих заключен скрытый смысл, о чем будет сказано в соответственном рассуждении.

Однако разделение это — по характеру проявления — имеет в себе нечто случайное, и, хотя его достоинство простота, есть в нем и недостаток — плоскость.

Правильней было бы выделять, во-первых, остроумие соответствия и гармонии меж объективными понятиями или коррелятами, сочетаемыми в искусном сопоставлении, как, например, у Флора в рассказе о гибели Юлия Цезаря. <...>*«Тот, кто весь Мир затопил кровью сограждан, сам своей кровью залил курию»*[4]. Заметим соответствие между миром, затопленным чужой кровью, и Сенатом, затопленным кровью Цезаря,— кровь сравнивается с кровью же. Такое же соответствие находим в следующей строфе из изящной эклоги принца Эскилаче[5], одного из принцев поэзии:

Услышьте мои пени,
мой голос, пробудивший эту даль,
Меня зовут Неменьо,
в моих напевах правда и печаль,
когда я с горных круч гоню в долину
мои отары и мою кручину.

Здесь в нежной гармонии сочетаются пенье и плач, пастух гонит стадо и свои печали. Второй вид остроумия — несоответствие, или разлад между крайностями, например,

в словах святого Кризолога о Магдалине, лежащей, как рабыня, у ног учителя: «*Поистине тут изменен сам порядок вещей: обычно небо орошает землю, и вот теперь — земля небо; и даже выше небес, до самого Господа возносится ливень слез человеческих*». Такой же тонкой мыслью дон Луис Каррильо, первый культист Испании, завершает сонет о разочаровании:

Когда, очнувшись, сладостный обман
я вижу в хрупких узах, и нежданно
вникаю в душу друга и тирана,
тогда я не страшусь ни бед, ни ран.

Когда же душу застит мне туман
безбрежной слепоты, мне смерть желанна,
освобождающая от дурмана.
Любовь, лукав и гневен твой вулкан!

Злосчастная судьба мне стала роком,
слепою ревностью меня снедая,
где благ не видишь — только бездну бед.

Одна утеха мне в пути жестоком:
я знаю время, смертью награждая,
меня и жизнью наградит вослед.

В обоих примерах мы видим противопоставление и разность — в первом они выражены метафорой о земле, поливающей дождем небо, в противность обычному ходу вещей; во втором — в заключении сонета, где время одновременно приносит и смерть и жизнь. Однако это подразделение остроумия не охватывает все его виды, как-то: критику, преувеличение и прочее.

Есть остроумие простое, содержащее всего лишь один вид острой мысли — будь то аналогия или тайный смысл. Так, Хирон, изысканный валенсийский поэт, в поэме о страстях господних заключает кинтилью, где говорится об отречении святого Петра, стихами:

Не мог не закричать на улице
петух при виде мокрой курицы!

Тут нет другой острой мысли, кроме аналогии между пеньем петуха и страхом Петра.

Но бывает остроумие смешанное, гибрид идей: в нем сходятся два или три вида тонких мыслей, причем происходит смешенье их красот и взаимообмен их сутью. Это

мы видим в редондилье из романса того, кто был лебедем, орлом, фениксом в певучести, остроумии и изяществе[6]

Близ дома моего жила,
чтоб труп не проворонить,
дочь мавританина, чей род
был хищный род вороний.

В первых двух стихах заключено несколько острых мыслей. Таинственно звучит то, что они живут рядом, и поэт объясняет это великолепным контрастом противоположных понятий — мавританка живет, чтобы убивать,— не упуская и преувеличения, что также весьма украшает; применяет он еще и инверсию, или перемещение. То же видим мы в остроумной эпиграмме Строцци, где описан поединок между богом Паном и Амуром:

Как-то Пан и Амур затеяли меряться силой.
Пан оставил свирель, острые стрелы Амур.
Этот крылья стряхнул, а другой сбросил шкуру оленью,
Лук свой кинул один, посох отбросил другой.
Маслом оливковым оба натерли голое тело
И по науке Афин оба вступили в борьбу.
Вот уже руки сплелись, и мышцы борцов напряглися,
Пан верит в силу свою, в ловкость свою Купидон.
Битва свирепа была, никому не давалась победа:
То будто Пан побеждал, то будто верх брал Амур:
Вдруг, высоко подскочив, за рога соперника обнял —
И побеждает любовь Пана, что все победил[7]

Здесь остроумный вымысел, сравнение и, главное, антитеза, игра на имени Пан, означающем по-гречески «все», и заключается эта аллегория утверждением, что любовь побеждает все.

Уместно будет разделение остроумия на требующее меньшего и большего мастерства: то есть на простое и сложное. В простом есть только одно действие, но снабженное множеством обстоятельств и противоположных понятий, придающих завершенность мастерству и основательность соответствиям, как то явствует из хвалебного слова великого отца церкви, чье августейшее имя венчает его королем остроумия[8] <...>: *«Рождается Иоанн, когда дни начинают умаляться, а сам он [Иисус], когда начинают расти, дабы так были подтверждены слова Иоанна: «Ему должно расти, а мне умаляться»*.

Если даже высказаны две или три остроты, мы все равно назовем это остроумие несложным, когда в нем развита одна мысль, как то бывает в эпиграмме или в со-

нете, — например, в следующем, сочиненном изобретательным доном Луисом Каррильо:

На побелевший Тисба смотрит лик
любимого, сраженного судьбиной,
она в слезах — любовь тому причиной,
а он в крови — слепой любви должник.

И меч в себя вонзает в тот же миг
несчастная, сочтя себя повинной,
но боль не чувствует: с его кончиной
иссяк обильных чувств ее родник.

Она упала, кровь ее струится
к его, остывшей, — так отроковица
в объятия любимого легла.

Так смерть свела два стылых тела властно,
которые любовь, трудясь напрасно,
соединить живыми не смогла.

Сложное остроумие состоит из многих элементов и основных частей, даже когда они объединены назидательной и мастерской нитью единого рассуждения. Каждый драгоценный камень в отдельности может равняться в блеске со звездой, но, соединенные в драгоценной вещи, они соперничают с небосводом; это искусное творение изощренного ума, воздвигающего великолепное здание, но не с колоннами или архитравами, а с сюжетами и острыми мыслями. Такой была речь, посвященная Заре Эмпиреев. Оратор заметил, что в имени Мария, означающем — госпожа, заключена великая тайна,— ибо она была зачата не как рабыня, но как госпожа над грехом, в благодати и в славе; родилась она как госпожа над жизнью, не подвластная большинству страданий житейских; умерла же от великой любви как госпожа над смертью.

Простое остроумие в свою очередь подразделяется на виды и разновидности — их можно свести к четырем основным корням, или источникам остроумия.

Первый — это когда между одним понятием и другим есть соответствие и сходство; сюда относятся аналогии, контрасты, уподобления, равенства, намеки и т. д. Второй — это тонкое здравое размышление; сюда отнесем критику, парадоксы, преувеличения, сентенции, меткие ответы и т. д. Третий связан с рассуждением; к нему принадлежат высказывания со скрытым смыслом, тонкие замечания, установление следствий, доказательства и т. д. Четвертый

основан на изобретательности; он охватывает вымыслы, стратагемы, изобретательные ответы поступком и словами и т. д. Каждый из этих четырех видов будет объяснен в нижеследующих рассуждениях.

РАССУЖДЕНИЕ IV

О первом виде остроумия — в соответствиях и аналогиях

Преимущество науки в том, что она сводит свое содержание к неким общим принципам; эти поучительные максимы, как говорит само их название, суть начала и источники правильного рассуждения, основы обучения; итак, пусть царица среди искусств руководствуется принципом, царящим над прочими.

Предмет, о котором рассуждают и витийствуют — то в красноречивом панегирике, то изощренно критикуя, то есть восхваляя или порицая, — есть как бы центр, от которого разум изящно и остроумно проводит линии, связующие этот центр с окружающими его понятиями: а именно — с венчающими его дополнениями, каковы суть его причины, следствия, атрибуты, свойства, совпадения, обстоятельства времени, места, образа действия и т. д., словом, любое соотнесенное с ним понятие; сопоставляя их одно за другим с главным предметом рассуждения и между собою и обнаружив сходство или близость то ли с самим предметом, то ли меж ними самими, мы выражаем и выделяем это сходство, в чем и проявляется остроумие. Покажу и докажу это примером. Святой Амвросий, говоря о Крестителе, сопоставил его рождение и смерть; найдя, что первое произошло ради пророчества, а вторая — ради истины, он выразил это соответствие, сказав <...>: *«Тому ли дивиться, как он был рожден, или тому, как убит? Он был рожден во исполнение пророчества и умер ради торжества истины»*. Таким же видом острой мысли начал Петрарка свою знаменитую канцону, посвященную истинному лавровому венцу серафимов [1], деве Марии:

Венчалась звездами и Солнцем облачилась,
О Дева! Ты угодна Солнцу мира:
Безмерное — оно в Тебе сокрылось [2].

Заметим соответствие между «облачиться солнцем» и облечь солнце своей плотью, стать любезной солнцу с помощью солнца же. Подобная гармония и взаимосвязь прославили сонет дона Луиса де Гонгоры, обращенный к Кристобалю де Море, маркизу де Кастель-Родриго:

О древо, чьих ветвей счастливый гнет —
как на гербе державном — Шелковица,
в чьем цвете кровь воителей струится,
а не сердец влюбленных горький мед.

В полях златых, где Тахо петли вьет,
чьи струи пьет хрустальные пшеница,
с тобой и пальме гордой не сравниться,
и лавру, чьею кровлей небосвод.

Как червю, — листья мне даруй для пищи,
как птахе,— твоего шатра жилище,
как пилигриму, — тени благодать.

И вытку память о тебе по праву,
и трелью заглушу чужую славу,
и дам обет — твой храм в пути искать.

Поэт сопоставляет достоинства маркиза с тутовым деревом[3], название коего служит родовым именем маркиза, а себя именует птицей, лебедем, поющим на его ветвях, шелковичным червем (о котором тот же Гонгора сказал, что он сам ткет себе тюрьму), питающимся листьями этого дерева, и в заключение пилигрим «Одиночеств» дает обет посвятить свой путь маркизу. Таким образом, этот первый вид остроумия состоит в гармонии и приятном соответствии, связующем атрибуты между собой или с самим предметом. Августин сделал центром изящного рассуждения царицу бесконечной мудрости <...>: «[*Вечное Слово*] *благоволило низойти от лона Отца во чрево Матери; и та, что обручалась плотнику, стала супругой Небесному Зодчему*». Вначале он отметил соответствие меж лоном отца и девыматери, затем — меж столь далекими званиями плотника и зодчего мироздания. С хорошо продуманной аналогией обратился к черствому сердцу людскому кавалер Гварини, остроумно и правдиво воспев в своем сонете кончину Христа:

Се день печали, ужаса и плача,
Любви Сыновней жертвоприношенье.
Через купель кровавого крещенья
Им, непорочным, древний грех оплачен.

Жестоким древом к смерти предназначен,
Он умирает — Он, не знавший тленья,

И, взор смежив, раскроет поколеньям
Чертог, который душами утрачен.

Смерть вышла к нам. Но Он, заступник новый,
Невинных укрепил орудьем веры.
Грядущей жизнью дух да оживится.

Когда гробницы и гранит суровый
Раскрылись в скорби и рыдают сферы —
Тот, кто не плачет, камнем обратится [4]

Когда таковое соответствие скрыто и, дабы заметить его, надо поразмыслить, оно тем больше выигрывает, чем труднее улавливается, как, например, у дона Луиса де Гонгоры:

С одной стороны, ты прелесть,
с другой — ты злее всех злюк,
достойная дочь пустыни,
плодящей в песке гадюк.

Прекрасно выражена связь между жестокой дамой и ее родиной, порождающей хищников и змей. Это и есть настоящее тонкое остроумие, и такой вид его называется аналогией, ибо в нем выделено соответствие между двумя различными понятиями. Подобный пример находим и в эпиграмме Марциала, удостоившейся большего числа похвал, чем в ней содержится слогов. Поэт сопоставляет то, что Диавл прежде был лекарем, а ныне стал могильщиком:

Врач был недавно Диавл, а нынче могильщиком стал он.
То, что могильщик теперь делает, делал и врач... [5]

Вполне понятна параллель между лекарем и могильщиком, продолжающим так же сводить людей в гроб. Между элементами мысли существует симметрия, настолько же более возвышенная, чем зримая симметрия колонн и акротеров, насколько предмет изощренного ума выше предмета, воспринимаемого чувствами. Как остроумна параллель в восхвалении девы-матери, которая делается рабой, когда ее делают царицей неба и земли! Меж тем говорится, как она при зачатии должна была бы стать рабою греха, благодать сделала ее царицей; ныне, при благовещении, когда ей предстоит стать царицей, смирение делает ее рабою.

В таких же созвучных образах остроумно воспевает дон

Франсиско де ла Куэва в знаменитом сонете подвиг Порции:

Узнав, что кровью славный Брут истек,
вскричала Порция, поверив вести:
«Я жить могла бы лишь с тобою вместе!»
и, плача, прокляла злосчастный рок.

«Глупцы! Хоть вы и прячете клинок,
чтоб смерть мою не допустить из мести, —
любовь поможет чистоте и чести,
даст средство мне, чтоб заплатить оброк!»

И проглотила угли, хоть известно,
что и любовь испепеляет люто,
когда она являет норов свой;

так угли эти, действуя совместно,
убили верную подругу Брута,
чтоб навсегда она была живой.

К соответствию материальных углей и жара любви Порции он прибавляет еще остроумнейшее преувеличение. Удачное соответствие нашел также дон Антонио де Мендоса, галантный наш лебедь, в изящных стихах «О владычице Неба»:

Удивись, восхитись, по чести
воздай чудесам Творца:
Иоанн — это *глас немого,*
а она — это *взгляд слепца.*

Изысканная гармония иногда выявляется меж причинами существования восхваляемого. Так, славный отец церкви, святой Иоанн Дамаскин, кому Царица Эмпиреев вернула руку [6], дабы он дивно описал ее совершенства, сопоставил имена ее родителей, бывших причиной ее появления на свет: отец звался Иоахим, говорит он, что означает «приуготовление»; мать — Анна, то есть «благодать». Приуготовление и благодать? Стало быть, Мария была зачата в тех же обстоятельствах, с теми же благами, кои дарует причастие. Сие было скорее не зачатием природы, но ее причащением. Отличное соответствие между Иоахимом и Анной, приуготовлением и благодатью, а затем глосса с разгадкой тайны; столь остроумная мысль могла бы украсить творения херувима.

В других случаях связь обнаруживается между действиями субъекта. Так, Флор провел аналогию между злодействами Тарквиния Гордого, совершенными ради достижения трона, и его тиранией в последующем правлении:

<...> *«Он предпочел не ждать, а похитить власть, принадлежащую Сервию, подослав к нему убийц; властью, добытой преступлением, он пользовался не лучше, чем приобрел»*[7]. Следствия суетной и слепой любви связал аналогией бессмертный Камоэнс:

Я Амуром побежден,
он сильней меня, не скрою,
раз меня *сразить стрелою*
и вслепую может он.

Следствие соответствует причине: удар вслепую — слепой любви. Однако особенно обильную материю для остроумной гармонии доставляют обстоятельства, ибо их бывает много. Святой Августин по поводу того, что день начинает увеличиваться, когда рождается солнце справедливости, сказал: *«Не напрасно от сего дня день возрастает, ибо ныне свет начал расти, ведь в этот самый день явился роду человеческому свет истинный. Когда же рождался день вечный, должно было возрастать и дню временному, а делам тьмы почуять умаление»*. Соответствием места воспользовался дон Луис де Гонгора для великолепной остроты:

Два предела красы
рядом подъяты ввысь, —
так *Алкида столпы*
в небеса вознеслись *

Здесь отлично схвачена игра понятий: пограничный столп красоты и non plus ultra доблести[8]. Эту же игру еще более счастливо применил другой; не случайно, говорит он, матерь божья жила в Галилее, название коей означает «предел»,— ведь пресвятая дева была пределом святости и non plus ultra совершенства. Чтобы увидеть совпадения, требуется живость ума, они также обогащают этот вид остроумия. Например, Марциал изящно объяснил совпадение, состоящее в том, что пчела оказалась похороненной в янтаре: видимо, то было заслуженной наградой за ее нежные чувства — нектар за нектар, янтарь за ее сладкий мед:

Заключена и блестит в слезе сестер Фаэтона[9]
Эта пчела и сидит в нектаре будто своем.
Ценная ей воздана награда за труд неустанный:
Верно, желанна самой смерть ей такая была[10]

* Стихи обращены к двум дамам — матери и дочери.

Но ежели только выразить соответствие и гармонию меж двумя различными понятиями — дело достойное великой изощренности и творческой мысли, то сколь удивительней, когда большой талант, не довольствуясь простым выражением взаимосвязи, идет дальше и развивает ее? Тогда создаются чудеса остроумия. Развивать можно разными способами; первый из них — соответствие дополняется вымыслом. Дон Франсиско де Кеведо, описывая превращение Дафны, выводит Аполлона, который говорит следующее — более остроумно по мысли, чем по форме:

Настала пора невзгод,
и плачу я от бессилья,
глядя на твой полет;
— сердце мое свои крылья
для бегства тебе отдает.

Отлично придумано: крылья его же сердца помогают ей убегать. Иногда не только устанавливается соответствие меж сходными понятиями, но одно из них еще и преувеличивается. С примечательной фантазией Марциал повествует о том, как некий ребенок, забавляясь у металлической статуи медведицы в стоколонном храме, вложил ей руку в пасть и его укусила прятавшаяся там гадюка,— тут параллель не только двух злобных зверей, но, кроме того, поэт отмечает, что поддельная медведица оказалась более злобной, чем если б была настоящая:

Рядом с Сотней Колонн изваянье медведицы видно,
Там, где фигуры зверей между платанов стоят.
Пасти ее глубину попытался измерить прелестный
Гил и засунул, шутя, нежную руку туда.
Но притаилась во тьме ее медного зева гадюки:
Много свирепей она хищного зверя была.
Мальчик коварства не знал, пока не укушен был насмерть:
Ложной медведицы пасть злее была, чем живой[11].

<...> Когда два сопоставляемых понятия не равновелики, то весьма остроумно будет усилить одно, чтобы оно сравнялось с другим. Андраде, славный наследник остроумия его великого отца Августина, сопоставляя девственную красу святой Инес в ее бренной плоти с дарованной мученице благодатью, сказал: несомненно, что вперед выступила благодать, украсив ее славой, и, превзойдя красоту, оставила ее в бездействии; итак, благодать усилила действие славы, а красота смертная — бессмертную. Порой одно из понятий отсутствует, тогда, дабы установить соответст-

вие, его воображают. Это мы видим в строфе дона Франсиско де Кеведо, сочинившего, как и многие другие, песнь на смерть дона Луиса Каррильо:

Я видел ручеек —
немолкнувший хрусталь, живую шалость,
он целовал песок,
его улыбке Небо улыбалось,
вдоль берегов он тек,
порой шептал, порой смеялся звонко, —
играющий мальчонка;
он был — как изумрудное зерцало,
казалось, все вокруг
ему благоволило и сияло;
но приоткрыла вдруг
свою пещеру алчная скала,
и струи онемели,
и тьма сгустилась в роковом ущелье
и юное созданье погребла;
его поток иссякший возродили
глаза, чьи слезы скорбь людей струили.

Здесь удачно проведена аналогия между потоком слез, исторгшимся из глаз, и потоком, исчезнувшим с глаз. Не всегда аналогия наличествует, но тогда поэт говорит о ее отсутствии, как, например, наш волшебник Лопе де Вега:

Сказали пастухи мои,
когда ты в двери постучала:
напрасно *в двери ты стучишься,—*
ты в душу постучись сначала.

Соответствие здесь лишь желательно, потому и сказано, что его нет между душой и дверью хижины. Также весьма изящны мысли, в которых, дабы соответствие было оправдано, одно из двух понятий усиливается,— в нем находят какую-либо формальную черту, восполняют то, чего ему не хватает для совершенства, обнаруживая аналогию в имени или в обстоятельствах. Среди грандов Испании герцог Альба был избран сопровождать светлейшую сеньору донью Марию Австрийскую, инфанту испанскую, августейшую императрицу германскую, достойную подругу Фердинанда III, когда она отправлялась в путь с берегов Эбро к Эльбе[12]; кто-то экспромтом сказал: «Альба* и Солнце — удачное сочетание». Другой его превзошел, ведь победы одерживаются и на поприще ума. «Великолепная расплата,— сказал он,— ибо если Германия больше обо-

* Альба по-испански — заря.

гатила Испанию драгоценной Маргаритой*, чем обе Индии своими флотами и сокровищами, то ныне Испания возвращает жемчужину, дочь предыдущей, и сопровождает ее Альба». Так он связал Альбу, Солнце, Маргариту и Индии.

Придумать в ответ на остроумное соответствие нечто еще более изысканное — значит вдвойне изощриться. Так, Сульпиций Карфагенянин, рассказывая о том, что Вергилий приказал сжечь свою «Энеиду», сострил, что для Трои, мол, гореть было не внове — тот пожар был настоящий, этот воображаемый:

Бросить, увы, приказал Вергилий в огонь беспощадный
Книги, в которых воспел подвиг фригийцев вождя.
Тукка и Вар воспротивились, Цезарь Великий,
Ты не позволил сгубить славу латинской земли.
Дважды едва не погиб от пожара несчастный Пергамон,
Факелом новым едва не запылал Илион [13].

Остроумную мысль его изящно развил Корнелий Галл, утверждая, что второй пожар был бы еще более жестоким и прискорбия достойным, чем первый, ибо первому посчастливилось найти утешение в столь великолепных стихах:

В этот счастливейший век, о Цезарь, печалимся горько:
Кончен Вергилия путь, осиротил нас поэт
И запретил нам читать, если ты согласишься, творенья,
В коих прославлен Эней речью божественных уст.
Рим тебя просит, и весь окоем посылает моленья,
Чтоб не погибла в огне память о стольких вождях.
Вновь тогда Троя сгорит, но ужаснее новое пламя!
Пусть италийцам хвала, пусть твоя слава живет!
Пусть воспевает вещун великого сына Анхиза,
Ибо песнь божества громче славы царей [14].

Таковы приятно остроумные аналогии, украшение слога, блеск изощренного ума. Этим видом острой мысли завершает знаменитый Луис де Камоэнс сонет, признанный королем всех сонетов:

Душа моей души, ты на крылах
Отторглась преждевременно от тела!
Покойся там, куда ты отлетела,
А мой удел — грустить о небесах.

О, если память о земных делах
Живет в преддверье горнего предела,
Не забывай любви той, что горела
Чистейшим пламенем в моих глазах!

* Маргарита по-испански — жемчужина.

И пусть любимой имя будет свято —
Вернуть ее не может человек
Своей тоской (оттуда нет возврата!).

Моли того, кто жизнь твою пресек,
Дабы опять, как на земле когда-то,
Нас в небе он соединил навек! [15]

РАССУЖДЕНИЕ V

Об остроумии в контрасте и несходстве

Контраст — другая категория в этом виде остроумия, отличная от уже приведенной, но ей не уступающая, ибо столкновением противоположностей также создается совершенство. Достигается контраст приемом, противоположным аналогии, как то мы видим в сонете Бартоломе Леонардо, замечательном по своему предмету — о святом Лаврентии — и по незаурядному остроумию;

Подобно лебедю, который *сник,*
еще живой, дитя судьбы немилой,
когда над горестным *гнездом-могилой*
еще не смолк его напевный клик, —

так мученик Лаврентий в страшный миг
под пытками перед толпой постылой,
еще не мертвый и уже остылый,
свою печаль исторг, свой скорбный крик:

«О Господи, внемли мне в вышине!
Я тот, кому ты силы дал заране,
чтоб вынести любое испытанье,
кого, в ночной являясь тишине,

испытывал огнем, чтобы в огне
душа иное обрела пыланье, —
прими мой дух в божественные длани!
А ты, жестокий Аспид, можешь мне

живот вспороть, нутро пожрать в бессилье!
Я буду мертвым — но в живой могиле!»

Другой поэт сказал:

Твоя утроба хладная — могила
для моего пылающего тела.

Там мы искали соответствия, здесь — противоположности понятий. Великий Амвросий, чье имя оказалось пророческим символом его творений *, всегда красноречивый и остроумный, но в слове о святой Инес еще и страстный, с великим мастерством противопоставил малость ее тела и величие духа, хрупкость девы и жестокость тирана: *«Было ли на этом тельце место для раны? и куда было наносить удары? Не созрев для пытки, она возмужала для победы, было трудно бичевать ее и легко увенчивать»*. Блестяще показана связь противоположностей в следующем примере из плодовитого Веги:

Сулема, весь мир кляня,
нигде я не вижу привета:
снежная Сьерра эта
вулканом сжигает меня.

Хениль и его волна —
не утешенье невзгодам,
моя надежда с приходом
апреля не зелена.

Что мне напев соловья,
если в рассветной рани
горестное отпеванье
слышит душа моя? [1]

Аналогия — источник прекрасного; контраст, по правде сказать, не всегда, однако, если удается изложить его в виде острой мысли, это верх совершенства. Отлично описал остроумный кордовец слепоту двух влюбленных в своей «Поэме о командорах»:

Подходит Хорхе к Беатрис,
сердца их вспыхнули от страсти.
Хоть и вошла через глаза, —
но не заметили напасти.

Контраст здесь в том, что своей беды они не видят, хотя она приходит к ним через глаза. Этот контраст применяют очень часто, ибо он легко приходит на ум. Например, им начинает сонет Хуан де Вальдес: [1]

Леандр глядит на свет, слепой от света,
и пену серебристую сечет,
он молит посреди ревущих вод —
у неба милости, у волн привета.

* Игра слов: «Амвросий» — «амброзия».

А дон Антонио де Мендоса завершает октавы своей нашумевшей комедии о «Любви»[2] мастерским контрастом:

О нимфа-солнце, о богиня-снег,
чья чистота всей чистоте примером,
твой властный взор из-под нежнейших век —
магнит пленительный всем светлым сферам,
которые к тебе стремят свой бег,
бросая вызов горю и химерам,
ты их влечешь, *но твой победный свет —*
их слепота, а жизнь — источник бед.

Как сталь, тебя хранит твоя краса,
Ты беспокоишь всех на свете белом
и возмущаешь дол и небеса,
поля тревожишь и в порыве смелом
тиранишь бурей спящие леса,
смущая их чащобу дивным телом,
все, что живет, улучиваешь ты,
прогнав зверей и пробудив цветы.

Контраст может быть установлен меж теми же понятиями, что и соответствие, например между явлением и его причинами.

Так, некто сопоставил Крестителя, глас божий, с его немым отцом и заключил это противопоставление словами: зачав Иоанна, Захария онемел, дабы это показало, что Иоанн не просто пророк, но и глас пророка, ибо это голос божественного слова, эхо бесконечной мудрости. Контраст меж следствиями земной любви изящно уловил отец Табларес, талантливый и благочестивый иезуит:

Ты молоком поишь, но выпьешь кровь,
кровав твой лик улыбчивый, любовь,
ты предлагаешь злато,
но сталь — в любви расплата,
ты птица Феникс, что в последний час,
сгорая,
отравляет ядом нас.

Великолепно сказано, и здесь видно, как много можно извлечь из этого вида остроумия. Всегда изобретательный кавалер Гварини связал контрастом два свойства:

О пичужка! Как сердечно
Одарила век беспечный
Мать-природа, в дар назнача
Не рассудок, но удачу[3].

В различии времени прошлого и настоящего проступает контраст обстоятельств. Так, бакалавр Франсиско де ла Торре писал:

Голубка, как оплакиваешь ты
былое счастье в нынешней печали!
С тобой деревья плачут и цветы,
тебе утехой стали
твои воспоминанья,
когда вдвоем вы время коротали,
но обрати вниманье
на горестные жалобы того,
кому ответом эхо
(в столь долгом горе краткая утеха),
с кем делишь боль страданья своего, —
с тобой я слезы лью:
быть может, скрасит боль моя — твою.

Строфа начинается контрастом прошлого счастья и нынешней скорби, завершает же ее поэт аналогией меж скорбью своей и голубки. Богатую основу дают тут различия в действиях и их противоположность. Это мы находим у дона Луиса де Гонгоры в его поэме[4], дважды королевской — по предмету, мученической смерти готского короля, и по величию и стройности композиции:

Счастливый и священный день, когда
великая испанская столица
тебя не Королем — Святым почтила.

И далее:

Принц-мученик, чье скорбное чело,
еще не отягченное короной,
меч подлый арианина почтил;
ты жезл сжимал рукой окровавленной,
он навсегда в твоей руке почил.

Был сей изысканный поэт лебедем в сладкозвучности, орлом в остроумии; во всех видах остроумия блистал он, но высшего торжества достигал его великий талант в контрастах, творения поэта сплошь уснащены этим приемом:

Жилы, в коих *крови мало*[5],
очи, в коих *ночи много,*
узрила в траве младая
участь племени мужского.

И далее:

В полумертвом *две души,*
а в одной слепой *два солнца.*

Отлично сказано, но особенно хороши стихи:

Сто столетий красоты
в малолетней незнакомке.

Даже различие места может служить основанием контраста; так, Флор описал упорные настояния латинян, чтобы Тарквиний снова взял в руки скипетр <...>: *«Латиняне также признавали Тарквиниев из соперничества и ненависти: чтобы народ, господствовавший над другими, по крайней мере дома был в рабстве»*[6].

Искусно воспел контраст жизни и смерти пасынка фортуны другой, ему в этом подобный. Привожу этот изумительный сонет:

Любимец славы, кто не мог вместиться
в себе самом, как в нем сульбина, — он
при жизни был со смертью обручен
а умерев, смог с жизнью обручиться.

Коварна провидения десница,
призыв верховный, яростный закон!
Уже успех в успенье превращен,
в туман, в котором истина таится.

Верховным средством плаху он смиренно
избрал, которой Вера дарит право
на очищенье и на торжество.

Свершается причин и следствий смена:
его на муки обрекала слава,
но муки к славе привели его.

Такую же взаимосвязь противоположностей показал дон Антонио де Мендоса в романсе, который он мне дружески прочитал в галереях дворца:

Два солнца — красота Анарды,
источник света и тепла,
а также *говорливый разум*
и *неразумные дела.*

Изящное разноречие может быть установлено не только меж предметом и его атрибутами, но также с любым внешним, но связанным с ним понятием, как например, у бесподобного Лопе де Веги:

Поверьте мне, милые очи,
правдива печаль моя:
не будь вы *такими живыми,*
столь мертвым не стал бы я.

Вдали от вас я спокоен,
а с вами — знобит меня:
кого еще в этом мире
знобило возле огня?!

Контрасты уместны не только в панегирике и не только в осуждении, но также и в трезвом, критическом рассуждении. Так, Марциал отлично рассуждает о варварском обычае убивать себя, дабы не быть убитым врагами:

Чтобы избегнуть врага, покончил Фанний с собою.
Ну, не безумно ли, дабы не умереть, умирать? [7]

Порой контраст строится лишь на несходстве противопоставляемых понятий, как, например, в словах святого Августина о молитве святого Стефана <...>: *«Кто стоя предал дух свой Господу, молился за них на коленях. Он молил Господа за недругов своих как друг и после опочил в бозе. О сон в мире! Что этого сна безмятежней? какие же други ожидали его, если так возлюбил он недругов»*. Этот вид остроумия применяет суровый и вместе с тем тонкий поэт фрай Луис де Леон в своей «Песне разочарования»:

Мой многотрудный день
в спокойный вечер медленно вплывал,
и, распростившись с этим днем гнетущим,
я облачился в лень,
когда, не зная, кто меня позвал,
я очутился на лугу цветущем,
пленительно влекущем
тем, что природа сотворила здесь,
и аромат -- какой красы, бог весть! —
велел мне сесть — о горе! — в тот же миг
цветок чудесный сник,
к земле прижатый мною,
и радость стала вечною виною...

Я повидал дворец
работы дивной: этот край покинув,
и мавры так не строили когда-то, —
серебряный ларец,
просторный вход из перлов и рубинов,
слоновой кости башня, кровля — злато,
все было в нем богато,
сквозь окна чистые я видел это,
и музыка нежнейшего привета
меня влекла, надеждой одаряя
на все блаженства рая,
и я вошел — слепец! —
темницей оказался тот дворец...

Среди прохладных скал
я отыскал хрустально чистый ключ
в укромном уголке благоуханном;
он робко вытекал
из-под камней, печален и певуч,
он красоту дарил лесным полянам
и делал все желанным,
и я припал к нему, чтобы напиться, —
помилуй бог! — огнем была водица,
и к скорби вящей
хрустальный лжец мгновенно скрылся в чаще,
и остается мне
живую жажду утолять в огне...

Особенно приятен контраст и изящен в противопоставлении крайностей. Камоэнс, воспевая героическую смерть Лукреции, писал:

Служа достойно верности святой,
она сама себя в тот день казнила,
чтобы беда ее не осквернила
и чистота осталась чистотой.

Так совесть заплатила красотой,
надеждой, жизнью, но не изменила,
чтобы молва ее любовь хранила
и преданность за смертною чертой.

Прокляв себя, людей, весь белый свет,
грудь нежную она пронзила смело —
и кровь ее насильника ожгла.

О подвиг! О исполненный обет!
Оцепенить мгновенной смертью тело —
чтобы в веках молва о нем жила!

Когда такой контраст устанавливается меж свойствами и действиями субъекта, он особенно ярок и убедителен. Святой Августин, обратив внимание на то, что небо сделало прожорливого ворона верным стражем останков славного мученика Винцентия, сказал: <...> *«Но чтобы яснее явилась милость Господа, чтобы явилась его благосклонность к подвигу Винцентия, был послан ворон, птица, пожирающая трупы, чтобы, голодный, он охранял эту трапезу останков».*

Столь же сладостный, сколь остроумный Марино, знаменитый итальянский поэт, заключает подобной остротой свой сонет:

И вот смеюсь над миром, что скрывает
Шипы под розами, гадюку в травах
и льстивые ловушки расставляет.

О, к Господу иди! В слезах кровавых
Смех претворил он в плач и утверждает
На смерти жизнь и на крови — державу [8].

Чем сильней разноречие, тем остроумней контраст: некто [9] вложил в уста святого Франсиско де Борха, обращающего к покойной императрице такие слова:

Очи ясные! И солнце
не пылало так в зените!
И однако в день затменья
вы еще сильней горите!

Есть свои красоты и в количественном неравенстве; увеличение одного из противопоставляемых понятий производит большее впечатление, чем этот же прием при аналогии. Некий сановник, кордовец [10], а стало быть, остряк, нанес одному человеку семь кинжальных ран, дабы похоронить с ним вместе важную тайну, но тот остался жив и разгласил ее всему свету; тогда кордовец сказал: я хотел заткнуть один рот, а открыл семь. Тут противопоставление одного закрытого рта и семи открытых. Не менее остроумный — из того же края! — дон Луис Каррильо так писал в сонете о времени:

О суетное время, ты как птица,
как молодая лань среди полян,
ты дней моих и радостей тиран,
судьбой моей вершит твоя десница!

Поймать ли то, что так привольно мчится,
лукаво ускользает, как туман?
Приманка дивная, чья суть обман!
Мой свет, в конце которого темница!

Твой гнев изведав, я смирился разом,
сбирая крохи за косой твоею, —
о просветленье, горькое стократ!

Я был слепцом, стал Аргусом стоглазым,
я вижу, как ты мчишь, и цепенею!
Как таешь ты, утрата из утрат!

Мудрый и великодушный Август изящно удвоил противопоставление в своем знаменитом изречении: «Слушайте, молодые, старика, ибо, когда он был молод, его слушали старики».

Не довольствуясь контрастом, добавил к нему множество прекрасных, тонких намеков первенец остроумия Марциал. В одном из стихотворений он высмеял человека,

хвалившегося древностью своих ваз — одна, мол, принадлежала Нестору, другие Лаомедонту и царю Приаму,— но в этих тысячелетних сосудах он подавал гостям вино недельного возраста. Глядите, говорит поэт, в сосудах старца Приама ты предлагаешь нам пить Астианакта, его внука.

Нет ничего старины несносней у дряхлого Евкта:
Из сагунтинской милей глины посудина мне.
Только затянет болтун серебра своего родословье
Вздорное — киснуть вино от пустословья начнет.
«Эта посуда была на столе у Лаомедонта;
Чтоб получить ее, Феб лирою стены возвел.
Этой братиной Рет свирепый с лапифами дрался;
Вмятину видишь на ней? Это сражения след.
Этот двудонный слывет за кубок Нестора-старца;
Пальцем пилосца большим вылощен, голубь блестит.
В этой вот чаре велел растворять пощедрей и покрепче
Отпрыск Эака друзьям чистого влагу вина.
Эту Дидона дала красавица чашу, пригубив,
Битию выпить, когда задан фригийцу был пир».
Древней чеканкою гость восхищен бесконечно, а выпить
В кубках Приама ему Астианакта дадут [11].

<...> Сочетание аналогии и контраста создает приятную гармонию. Так, Авсоний Галл сказал о царице Дидоне:

Горе, Дидона, тебе, ни в одном ты не счастлива браке:
Муж умер первый — бежишь, новый бежал — умерла [12].

<...> Разноречие меж противопоставляемыми понятиями бывает весьма изящным, как, например, в старинном [13] и остроумном романсе:

Позвав его в сад, Санда
вышла к нему со стоном,
сердце в трауре черном,
тело в платье зеленом.

Иной раз автор начинает с контраста и заканчивает соответствием, как в другом, не менее старинном и остроумном романсе:

Гонят меня из дома
мой долг и моя родня,
мне будет порукой тревога —
в тревоге ли ты за меня?

Дабы достойно завершить рассуждение об этом виде остроумия, приведу два великих сонета: в первом Лопе де

Вега, блещущий талантом и полный мудрого разочарования, говорит:

О жизнь, твой беглый свет обман для нас!
За воздух держимся честолюбиво,
в надежде дерзновенной это диво
подольше удержать в последний час!

Цветок, который на снегу угас,
лист, на ветру дрожащий сиротливо,
стремительного времени пожива, —
что за надежда в глуби наших глаз?

Вассал твой смертный — тяжба двух стремлений:
одно — алчба подземного предела,
другое хочет в небесах витать.

Суди сама, чей труд благословенней:
Землей Земли пребыть стремиться тело,
душа желает Небом Неба стать.

Во втором изысканный Марино пишет о Христе и о грешнике:

И это, Боже, Сына Твоего
Небесный лик? Бесплотных утешенье,
Ланиты, чье наследуют цветенье
Сиянье лилий, розы торжество?

И это вежды? Это взор Его,
Где Солнце пламенами и свеченьем
Затмило звезды? Горе! Все мученьем
Искажено, как в зеркале кривом.

Чья злая длань творила дело злое?
Чья верная перенесла навек
Бесценный лик на полотно живое?

Гляди: вочеловечен Бог. И грех
Не смоешь ты, обличие людское
У божества отнявший человек! [14]

Таковы приятные для ума аналогии и контрасты, соответствия и несходства; в них основа и корень почти всякого остроумия, к ним, можно сказать, сводится все мастерство изощренной мысли, ибо оно либо начинается, либо завершается гармонией взаимосвязанных понятий, что мы и увидим во всех прочих видах остроумия; потому-то об этих видах и была речь в первую очередь.

РАССУЖДЕНИЕ VI

Об остроумии в утверждениях, содержащих тайну

Название сулит многое, однако в действительности все довольно просто: говоря «тайна», мы разумеем, что словесное выражение чем-то чревато, что истина в нем прикрыта и скрыта, а когда мысль раскрыть нелегко, она больше ценится и более заманчива.

Мастерство в этом виде остроумия состоит в установлении тайной связи меж различными понятиями или признаками, соотнесенными с главным, каковы, повторю, причины, следствия, атрибуты, обстоятельства, совпадения; установив совпадение и связь, автор приводит изящное и уместное толкование, которым все разъясняет. Так, бесподобный Овидий, отметив, что солнцу приносят в жертву резвых коней, тонко поясняет это тем, что богу быстроты нельзя предлагать животных медлительных и ленивых:

Быстрому Богу нельзя медленный жертвовать скот[1]

Острота состоит в том, что сперва говорится о принесении в жертву коня, а не слона или быка, а затем дается соответственное объяснение; таким образом, этот прием состоит из двух членов, или двух частей; одна — утверждение, другая — пояснение, и она-то и есть главная, как мы это видим у Лопе де Веги в его превосходной «Песне о Святом Причастии»:

Душа страшится суеты сует,
пусть Хлеб сокрыл в себе и Кровь и Плоть,
которые нам подарил Господь,
для разума в любви верховный свет;
отриньте осязанье, взгляд и нюх,
отдайте Вере слух,
чтоб к тайне вас однажды допустила;
небесный агнец, белый перст Предтечи,
святое чудо, таинство и сила,
безмолвны дел его святые речи;
содеяв сына, до его кончины
Бог чудо сотворил лишь раз единый,
вернувши Малху раненому ухо,
поскольку Вера — достоянье слуха.

Иногда утверждение умышленно опускается, на него только намекают, и, если толкование убедительно, читатель сам угадывает остроту, как, например, в этом старинном и изящном романсе:

Клянусь, у башни Фелисальвы [2]
лишь потому столь дивный рост,
что *честь хозяина велит ей*
оспорить первенство у звезд.

Обычно утверждение пробуждает интерес к остроумному объяснению, например:

Потому сынок Венеры [3]
на рисунках гол и бос,
что одни лишь только дети
могут довести до слез.

Толкование скрытого смысла может предшествовать утверждению или тонкому замечанию, это мы видим в четверостишии из сонета дона Луиса де Гонгоры на рождение Христово:

Но и твое рожденье — страданье,
Там, где великий преподав урок,
откуда и куда нисходит бог, —
— *закут не застил кровлей мирозданье!*

Объяснение неясности должно быть остроумным, ибо в нем — вся суть этого вида остроумия; самые изящные объяснения — по сообразности или соответствию меж двумя понятиями или крайностями утверждения, в коем скрыта тайна; так толкует Лопе де Вега гибель Авессалома в своем суровом и изящном сонете:

Среди ветвей повис Авессалом,
перемешались листья с волосами,
всегда глумится смерть над гордецами, —
и он умрет не во дворце своем.

Его глаза, пылавшие огнем,
погасли: овладела мгла глазами;
так честолюбцы, возгордившись, сами
находят смерть свою, и поделом.

А где земля — предел гордыни жгучей?
Над ней повис ты, преданный унынью,
Авессалом, пример земной тщеты.

Так укротили ветер, Небо, случай
твои надежды, волосы, гордыню,
и вот меж Небом и землею ты.

Заметим, как много тут соответствий: то, что Авессалом повис в воздухе, и его суетность; еще более удачное — между его алчностью к захвату земель и тем, что достался ему воздух; и более скрытое соответствие между плешью случая и волосами Авессалома, ставшими петлей, орудием его злосчастной смерти.

Тут вовсе не требуется, чтобы меж двумя понятиями было несходство, а тем паче разноречие или противоположность; таковые входят в другие, более сложные разновидности этого вида остроумия; но непременно должна быть общая основа, которую выделяют и утверждают, как в удивительном совпадении, описанном Климентом Александрийским в начале его *«Увещания к язычникам»*. Состязались некогда в умении два превосходных музыканта — Евном и Аристон; решали спор судьи при стечении всех жителей Дельф; и вот, когда Евном вдохновенно извлекал бурные аккорды, на его лире лопнула струна; в тот же миг подлетела цикада и, усевшись на колок лопнувшей струны, запела вместо нее. Александриец подмечает это редкостное совпадение и дает разгадку тайны: музыка столь любезна небу, что оно особо о ней печется и ей покровительствует. На этот предмет составил эмблему мудрый и остроумный Альчиати, по сей день непревзойденный в этом виде сочинений. Он взял тему Климента — *«Музыку опекают боги»* и добавил к рисунку такое толкование:

Феб Дельфийский тебе посвятил, локриец, цикаду:
Память победы своей так почитает Евном:
Он состязался в игре, ему был соперник спартанец,
Легким ударам руки струны звучали в ответ.
Но, оборвавшись, одна скрипеньем своим нарушает
Звуки кифары его, сладкой гармонии строй.
Неутомимая вдруг на кифару уселась певунья
И заменила собой сорванной звуки струны.
Так стрекотунья, в прыжке заслышав прекрасное пенье,
Музыкой привлечена, песне на помощь пришла.
Чтоб долголетней была цикады божественной слава,
Вместо кифары сидит в меди отлитый певец[4]

Приписывать скрытый смысл выражению, в котором его нет,— это расхолаживающий промах — тогда утверждение бьет мимо цели. Наиболее верный прием — установление скрытой связи меж одними понятиями, когда она возможна и меж другими. Некий современный писатель выделил среди многих дивных обстоятельств жизни владычицы

небес то, что она родилась и проживала в Назарете, а не в другом городе Палестины, и пояснил это так: было-де это несомненно потому, что слово «Назарет» означает «Цветущий город», а где царит сия королева, она обращает то место в рай, самое ледяное сердце согревает весенним теплом, тернии греха превращает в цветы добродетели; словом, где рождается Мария, там все цветет.

Обычно для высказывания с потаенным смыслом служат совпадения, ибо здесь возможны разные варианты, сочетания одних оказываются удачней, чем других, и это привлекает сочинителя. Дон Луис де Гонгора увидел скрытый смысл в цвете одежды и в своей великолепной комедии «Стойкость Исабели» сказал:

Я застал серафима одетым
в бирюзового цвета хитон...

и далее пояснил свое утверждение:

Потому что любым одеяньям
серафим предпочтет небосклон.

Чем необычней совпадение, тем интересней утверждение. Прекрасная мысль пришла на ум Плинию в его «Панегирике»: увидев совпадение в том, что из Венгрии привезли лавровый венок в то самое время, когда Нерва в Капитолии усыновил Траяна, Плиний написал <...>: *«Тут прибыл из Паннонии лавровый венец, не без вмешательства Богов, дабы знаком победы украсить начало пути Непобедимого Императора»*[5]. Совпадение может иметь силу не только для настоящего времени, его толкование может относиться к будущему, как в романсе:

И я сказал ей в тревоге:
да минует горе нас,
в разлуке я не заплачу,
раз ты смеешься сейчас[6].

Источник подобных утверждений с тайной — различие и множественность обстоятельств, из коих одни больше связаны меж собой, чем другие. Андраде, поясняя «Песни», сказал о кончине «ангелического доктора»[7]: есть некая тайна в том, что его смерть была не просто смертью, но обручением чистейшей его души с богом. Превзошел самого себя и в изощренности и в святости предмета рассуждения дон Луис де Гонгора, описывая одеяние из солнца,

диадему из звезд и туфли из луны на Царице Эмпиреев и толкуя сию тайну тем, что вся она — сияющая чистота:

Пусть, обмершей, безмолвствуют уста
Природы, чьи глаза твое Зачатье
увидев, ослепли в трепетном приятье
того, чья суть божественно чиста, —

об этом скажет день, чья красота
твое, о Дева, позлащает платье,
и туфелька на темном небоскате,
и диадемы звездной чистота.

Тебя пречистой Вера и святой
зовет, и легион ученых перьев
свои хвалы поет тебе одной.

Доднесь Природа, свыкшись с немотой,
зовет тебя, свой вышний свет доверив, —
о Дева, — Солнцем, Звездами, Луной.

А Марциал создает чудо остроумия даже на связи обстоятельств места. Рассказывая о гибели трех Помпеев в трех тогда известных частях света — отец погиб в Африке, один сын в Азии, другой в Европе,—поэт дает хитроумную концовку:

Юных Помпеев земля Европы и Азии скрыла,
Сам он в Ливийской земле, если он только в земле.
Не удивляйся, что прах их по целому миру рассеян:
Праха такого вместить место одно не смогло б[8] <...>.

Превосходную мысль высказал остроумнейший святой Кризолог по поводу того, что воплотившееся слово родилось в хлеву на соломе <...>: *«Ведь потерявший драгоценный перл не погнушается пойти за ним по грязи и в навозе отыскивать его не побрезгует».*

Тайна может быть основана и на наличии и на отсутствии соответствующих обстоятельств, тонкое замечание тогда относится либо к обстоятельствам, имеющим место, либо к тем, которых нет; правда, во втором случае требуется убедительное объяснение, чтобы острота не получилась холодной, без души. Душа, конечно, есть у нашего испанского Гортенсио[9] в его прелестном романсе о короле доне Альфонсо, где прекрасны и стиль и изящество мысли:

Тщетно она пыталась
открыть зеленые вежды,
и бедному не осталось
даже цвета надежды.

Бывает утверждение двойное, в нем совмещаются обе разновидности: совпадения одного обстоятельства и отсутствия противоположного ему. Так, один современный писатель отмечает, что звезда господа появилась на Востоке и что волхвы пришли тоже с Востока, а не с Запада: *«Пришли волхвы с Востока»*[10] и т. д. и дает глубокое толкование сей глубокой тайны, говоря, что похвально приходить к господу на восходе жизни, в начале пути почестей и богатств, но не на ее закате, когда расстаешься с ее радостями.

Во всяком деянии человека разумного есть душа, во всяком свершении — некий замысел, и хотя он бывает сокрыт в делах и не выражен словами, проницательный угадывает его усилием изощренного ума. Так, некто весьма тонко сказал в одном испанском романсе[11]:

Серьги ее — два солнца
на мачтах двух кораблей,
агатовое ожерелье,
словно змея, на ней
блещет чешуйками перлов,
сапфиров и жемчугов,
страшнее пиратского флага
около берегов.

Чем глубже скрыто объяснение, чем трудней его отыскать, тем ценней острая мысль; сперва автор пробуждает внимание, возбуждает любопытство, затем в изысканной концовке искусно раскрывает тайну. Чрезвычайно умно поступил святой евангелист, ничего не сообщив в своем рассказе о царице небесной и не предварив никаким эпитетом имя непорочной, а просто написав: *«Марии, от которой родился Иисус»*[12]. Ибо никакое слово, кроме имени божьего, не может надлежаще выразить величие владычицы, в бесконечности и мудрости равной господу.

Тайну можно развивать и, отмечая те или иные обстоятельства, давать несколько объяснений, являя сугубую тонкость ума, как то мы видим в дивном сонете несравненного Камоэнса:

«Как, Порция, на смерть решилась ты?
Ты отдалась судьбе или желанью?»
«Любовь меня подвергла испытанью
огнем, всей мукой смертной маеты!»

«Неужто жизнь твоя твои персты
своей не удержала властной дланью?»

«Страх не помеха смерти, и к страданью
готовы те, чьи помыслы чисты!»

«Но почему ты угли предпочла
железу?» «Мне любовь моя велела
себя огнем негаснущим снедать».

«Неужто боль от лезвия мала?»
«Чем боль обычней, тем привычней тело,
а я хотела, как никто, страдать!»

Разгадка в виде занимательной аналогии весьма украшает этот прием. Остроумно заметил Гай Веллей, описывая, как Марий, изгнанный в Карфаген, оказался перед руинами знаменитого города <...>: *«Когда в хижине подле развалин Карфагена он влачил свою скудную жизнь, то Марий, глядя на Карфаген, а Карфаген на Мария, могли служить друг другу утешением»* [13]. Великолепно увидел дон Луис де Гонгора в гранитном грунте Мадрида основание его прочности:

Он не Мемфис в грядущем умалит,
недвижный в круге древних очертаний,
а Время: не напрасно *в основанье*
его домов застыл седой гранит.

Найти соответствие меж понятиями — значит найти основу остроумной мысли: тогда удачней звучит разгадка утверждения. По этому пути пошел некий ученый гуманист, описывая и комментируя колесницы языческих богов: колесницу Дианы везли лани, ибо в поединках с похотью победа вернее дается бегством, чем упорством в борьбе; колесницу Венеры тянули лебеди, ибо поэты обычно служат перекладными клячами разврату; в колесницу Вакха впряжены тигры, разгадка же в том, что опьянение питает свирепость; так этот ученый объясняет и колесницы всех прочих богов.

Когда соответствие удваивается, мысль остроумна вдвойне, и если в ее основе лежит утверждение значительное, его подкрепляют другим, еще более значительным. Анастасио Пантелеон, столь же изобретательный в материях серьезных, сколь приятный в забавных, сказал о святой Тересе:

Словно желая Неба
достигнуть легким прыжком,
снимает обувь Тереса
и прыгает босиком.

И, сняв одежды, дарует
Небу душу и плоть:
жа́ра любви Тересе
в одеждах не побороть.
Все отдала она Богу,
входя в небесный чертог.
Нагого во славу божью
в славу оденет Бог.

Чрезвычайно изобретателен был в утверждениях дон Луис де Гонгора; так, говоря о паре черных глаз, он делает шуточную оговорку, исправляя первоначальную мысль:

Хоть они не сердобольны,
все ж в обиду их не дам:
в них пылает честный траур
по загубленным сердцам.

Мастерство вдвойне удивительно, когда для разгадки тайны ее сопоставляют с другим символом. Воздадим хвалы хорошему вкусу и находчивости в глубочайшей мысли, предмет коей достоин ее. Принадлежит она отцу Августину де Кастро из ордена иезуитов; предметом же ее был великолепный поступок сеньоры инфанты Сор Маргариты де ла Крус, благочестивой принцессы, которая, не довольствуясь тем, что лишила свою голову многих королевских корон, ее ожидавших, лишила ее также волос, естественной короны, венчавшей редкостную красу, и так, жаждая стать рабой господа, предложила себя ему пред распятием [14]; при виде столь любезной ему жертвы небесный жених ответил великой милостью, наклонив свою главу в терниях. Вдохновенный Кастро заметил, что то был дивный знак согласия принять инфанту как свою невесту; ведь в подобных целомудренных бракосочетаниях препоручают друг другу дух свой, и наклон головы был знаком сего таинства; он означал, что Христос препоручает невесте свой дух, ибо с таким же движением головы он препоручил свой дух предвечному отцу: *«И, преклонив главу, предал дух»* [15]. Глубокая мысль Кастро достойно завершает наше рассуждение об этом виде остроумия.

РАССУЖДЕНИЕ VII

Об остроумии в утверждении трудности

Чем трудней дается истина, тем она приятней; знание, стоящее дорого, ценится высоко. Сведений, которые надо завоевывать, ищут более ревностно и извлекают из них больше пользы, чем из дающихся мирным путем. На этом основывает свои победы способность рассуждать, и здесь добывает трофеи изощренный ум.

В этом виде остроумия к приему утверждения с тайным смыслом добавляется трудность нахождения связи меж соотносимыми понятиями; когда же трудность эта, разногласие меж ними надлежаще выражены, дается пояснение, разрешающее вопрос. Бессмертный пример находим у Вергилия: в разгар императорских празднеств в Риме веселье было подмочено, ночью полил унылый дождь — ведь за удовольствием всегда следует огорчение,— но наутро погода прояснилась, и солнце осияло ярким светом царственные торжества. Поэт обыграл перемену погоды, противопоставил ясный день и ненастную ночь и дал пояснение в двустишии — Юпитер и Цезарь поделили между собою власть:

Ночью шел дождь проливной, а наутро опять были игры.
Цезарь с Юпитером так власть поделили свою [1].

Эта острота снискала автору не один, но множество лавровых венков; кое-кто даже заявлял, что одна она стоит всех острот Марциала, не понимая, что обилие настолько же уменьшает их цену, сколько прибавляет цены остроте Вергилия то, что она единственна. <...>

Итак, мастерство тут состоит в том, что устанавливается несовместимость, разноречие меж двумя понятиями, и это составляет немалую трудность. В таком духе описывает Бартоломе Леонардо в замечательном своем сонете дерзость злодея и медлительность божьей кары;

Коль остракизм из Греческого лона
добрейших изгонял — ужели он
тебя, подлейший, не прогнал бы вон
судом республиканского закона?

Коринфский перешеек — и резонно! —
сколь ни был крут, тебе бы задал гон,
когда тебя не взял бы угомон
в глухом и стылом царствии Харона.

А ты до этих пор, служа бесчестью,
меж нами ходишь! Но скажу заране —
напрасно ты безмолвью Неба рад:

когда опаздывает Небо с местью,
копя священное негодованье,—
потом ужасней гнев его стократ!

Сперва отмечается противоречие, а затем поэт дает тонкое и убедительное решение. Так, некто отметил, что Марфа упрекнула свою сестру Марию в том, что та оставила ее одну, меж тем как Марфа была окружена помощницами и служанками: *«Оставила меня одну служить»*[2]; объяснение дается такое — как отсутствие солнца не могут возместить все прочие светила вместе взятые, так отсутствие Марии и ее благочестия не восполнят все прочие святые, без Марии повсюду одиночество. Тут обязательно требуется, чтобы в утверждении была некая трудность — что не обязательно для тайного, хотя и там часто встречается.

Контраст же не требуется. Забавно объяснил некий поэт, почему поэтов награждают бесполезным лавровым венком:

Чтобы венчать плодовитых
поэтов, бог Аполлон
избрал бесплодные ветви:
что делает, знает он.

Но хотя явное разноречие и не требуется, оно делает честь мастерству — с ним возрастает остроумие, а также появляется повод для тонкого замечания,— и чем основательней трудность, тем выигрышней ее объяснение. Один современный автор заметил странность в заглавии, которое дал величайшей книге величайший из писателей[3]: *Книга родословия Иисуса Христа.* Не было ли более возвышенно назвать ее Книга деяний или дивных дел, добродетелей, учения, чудес Иисуса Христа? Трудность немалая, и тем замечательней объяснение. Величайшая-де слава Христа как существа божественного состоит в том, что он порожден извечным отцом, а величайшее его деяние как человека состоит в том, что он рожден матерью своей Ма-

рией; сия владычица и есть величайший его подвиг, величайшее его чудо, живой список небесного его учения.

Разноречие меж субъектом и его действием создает приятную гармонию, и если объяснение афористично, мы восхищаемся мастерством автора; весьма удачно объяснил свое утверждение дон Антонио де Мендоса:

Печаль, уснувшая в тиши,
Печалью зваться недостойна:
У тех, кто любит и спокойно
уснул, наверно, нет души.

Он спит? Тогда сказать нетрудно:
любим красавицею он.
Отверженный теряет сон,
но спит любимый беспробудно.

Основой для тонкого замечания может стать и некая странность в словесном обороте. Остроумный и ученый отец Фернандо де Саласар заметил в своей книге, ставшей престолом славы девы Марии[4], отсутствие глагола-связки в словах благовествующего ангела, который сказал: *«Господь с тобой»*[5], не добавив «есть», или «был», или «будет». Поскольку в речи ангела невозможны ошибки, нельзя предположить, чтобы то была погрешность против изящного слога. Скрытый смысл — дело другое, тайна также возможна. Архангел не уточнил времени, говорит ученый отец, ибо его слова относятся ко всякому времени; он оставил это обстоятельство без определения, дабы Мария не усомнилась в милости неба к ней ни в один миг своей жизни.

В поясняющей концовке тоже есть свои красоты, особенно хорошо здесь искусное преувеличение. Так, суровый Лукан, со свойственным ему блеском отметив необычность кровавой войны тестя против зятя, орлов против орлов и легионов против легионов, дал этому такое гиперболическое объяснение: боги не нашли иного пути, чтобы возвести на трон Тиберия. Война, таким образом, превращена в счастливое обстоятельство, и вдобавок поэт дает превосходное сравнение с восстанием гигантов, послужившим к торжеству Юпитера; мысль великая, достойная мудрейших:

Бой в Эмафийских полях — грознейший, чем битвы сограждан,
Власть преступленья пою и могучий народ, растерзавший
Победоносной рукой свои же кровавые недра,
Родичей кровных войну, распавшийся строй самовластья

И состязанье всех сил до основ потрясенной вселенной
В общем потоке злодейств, знамена навстречу знаменам,
Схватки равных орлов и копья, грозящие копьям[6].

Так он описывает события, а затем дает смелое толкование:

Но коль иного пути не нашли для прихода Нерона[7]
Судьбы, и грозной ценой покупается царство всевышних
Вечное, и небеса подчиниться могли Громовержцу,
Только когда улеглось сраженье свирепых гигантов, —
Боги, нельзя нам роптать: оплачены этой ценою
И преступленья и грех; и пусть на Фарсальской равнине
Кровью залиты поля и насытились маны Пунийца[8]

Иногда даются два толкования, одно лучше другого, ибо если замечание относится к событию значительному, остроумия требуется вдвое. Так некто обратил внимание на то, что дева-мать отправилась в горы Иудеи с благородной поспешностью: *«С поспешностью пошла в нагорную страну»*[9]. Королева спешит к служанке, нежная девица — к дикой горе и т. д.

Автор говорит: шла она так поспешно, дабы показать, что не менее проворна, чем херувимы, на чьих крыльях привык парить господь; и так как она была беременна сыном бога, у нее появилось влечение — не каприз, нет, — к высочайшим добродетелям, ибо кто зачал бога, стремится к святости.

Привести в толковании к согласию те понятия, которые в утверждении разноречили, —всегда очень выигрышно в этом виде остроумия. Великолепной аналогией описала донья Ана де Нарваэс обращение прекрасной грешницы[10]:

Где, Магдалина, серебро и злато,
и дивные на горле украшенья,
где драгоценные твои каменья,
нить жемчугов, которая когда-то
была созвездьем твоего чела?
Все, что дала, Любовь отобрала.
Так злато, чей невечный блеск погас,
лишь бисер оставляет нам для глаз.

То же можно сказать и о контрасте, который сложной своей гармонией делает честь изощренности ума. Это мы видим в сонете плодовитейшего Веги, обращенном к святому Антонию Падуанскому:

Антоний, если рыбы в океане,
из бездны сотни высунув голов,

застыли, чтоб живому чуду слов
внимать, — то диво ли, что в упованье

все те, чей разум — телу одеянье
и кто во имя родины готов
любить разумнейшего из отцов, —
тебе внимают, затаив дыханье?

С младенцем Иисусом на руках,
ты как второй Иосиф в пору эту, —
как нежно льнет к тебе младенец Бог!

Затем, чтоб ты отныне и в веках
еще огромнее казался свету, —
дитя Христос сжимается в комок.

Не меньшим украшением служит концовка в виде возвышенного и изящного сравнения — например, такого, в самом изысканном вкусе. Некто говорит о потаенном и оспариваемом совершенстве царицы небес в непорочнейшем ее зачатии и заключает: сие подобно тому, как, бывает, входит в храм прелестная дама с прикрытым лицом, что возбуждает у поклонников желание его увидеть; чтобы заставить ее откинуть вуаль пред дивным изображением ее творца, они начинают обзывать ее уродиной — тогда она приподымает вуаль и, ко всеобщему восторгу, являет чудо красоты. Так он объясняет явление Марии в облике земного, но осиянного благодатью существа.

Порой утверждение отсутствует, и прямо дается пояснение трудности; но если пояснение ярко, его одного достаточно, как мы то видим у Марино. Описав со многими прекрасными аналогиями и контрастами страсти господни, поэт заключает великолепной концовкой: Иисус после смерти, когда, казалось, он уже ничего больше не может сделать для людей, открыл свою грудь и подарил им свое сердце. Вот этот великий сонет[11]:

Здесь, ближних ради, Божий Сын омыл
Пречистый лик кровавыми слезами,
Здесь влагою, из жил истекшей, пламя
Отеческого гнева угасил.

Здесь, чтобы я свободу возлюбил,
Он шел, как раб, закованный рабами.
Здесь, чтобы я венчался небесами,
Он тернии позорные сносил.

Здесь к губке с оцтом Он припал устами,
Чтоб нас поить блаженством вечных лет;
Здесь Он почил, расставшись с чудесами.

Все, чем владел Он, покидая свет, —
Святое сердце — Он открыл пред нами.
О, проклят тот, в ком сострадания нет! [12]

В этом виде остроумия особенно благодарны для толкований совпадения, они всегда были прекрасной пищей изобретательному уму. Марциал никогда не упускал такого случая, пример чего находим в известной эпиграмме: весь Рим пылал огнями и кострами жертвоприношений за Германика, потом стало и небо извергать огненные молнии; князь остроумия пояснил это тем, что, вероятно, боги на небесах также празднуют:

С мира всего к алтарям народ притекает латинским,
Чтоб за вождя своего вместе молиться у них.
Да и не люди одни на празднестве этом, Германик:
Думаю, и божества жертвы приносят теперь [13].

РАССУЖДЕНИЕ VIII

Об утверждениях с противоречием

Этот вид труднее всего, мастерства здесь требуется больше, чем в предыдущих, ибо там достаточно было несогласованности, здесь же непременно нужно противоречие. Если всякая трудность подстегивает разум, то сколь выигрышна она здесь, когда несет в себе противоречие! Соединить силою разума два противоречащих понятия — высшее искусство остроумия. К этому виду, бесспорно, принадлежит прекрасное замечание, сделанное ученейшим сеньором доном Хосефом де ла Сердой, епископом бадахосским, в *«Комментариях к книге Юдифи»*, где все пронизано подобными острыми мыслями. В формуле освящения причастия он отмечает слова: *«Нового и вечного завета»*. Если новый, то как же — вечный? Что может быть древней, чем вечность? Новое и вечное — противоречие. Но пресуществление было подвигом любви, а когда она страстная, то старит влюбленного, делает для него мгновение вечностью. Любовь тут описала круг, сомкнула конец с началом, и все благодеяния, которые имела свершить в вечности, сосредоточила в едином миге, свела всю

долгую череду веков к вечно новому чуду любви. Смелая мысль!

Итак, этот вид утверждения состоит в установлении противоречия меж двумя понятиями — меж субъектом и его свойствами, причинами, следствиями, обстоятельствами и т. д., что весьма нелегко. Сперва отмечается противоположность, затем дается тонкое, убедительное решение. Таким построением на противоречии прославился сонет Лопе де Веги, обращенный к святому Диего,— противопоставив то, что святой был ученым богословом и в то же время мирянином, поэт дает остроумное объяснение:

Святой Диего, кто же усомнится,
что теологию вы в Алькала
учили, — не она ли вам дала
сей жаркий слог и ясный взор провидца!

Мирянин, — как могли вы научиться
тому, о чем судачат досветла
магистры! Мудрость вашего чела
их споры освещает, как зарница.

Теолог славный, книгу вы познали,
чей дивный свет — отгадка всех вопросов,
язык души, смиряющей хаос.

Вы освятили всех наук скрижали,
не вы ли — знаменитейший философ,
раз убедили нас, что хлеб из роз?

Две части, два члена содержит этот вид: первая часть — утверждение противоречия, вторая —разрешение его в убедительной концовке. Обе эти части мы видим в метком замечании глубокого Оригена по поводу необычного ответа целомудренной Сусанны неправедным судьям: *«Если я сделаю это, смерть мне; а если не сделаю, то не избегну рук ваших»*. Великий поборник целомудрия видит здесь противоречие: «Госпожа, то ли от волнения, то ли с тайным умыслом ты путаешь слова. Коль согласишься, ты не умрешь, отнюдь, но в то же время и умрешь, ибо в скверне разврата таится смерть, а в чистоте — бессмертие».

Остроумие усугубляется с усилением противоречия меж понятиями; так, ученый и красноречивый Муре сопоставил то, что Венера родилась из воды, но живет в ог-

не, сжигая своих приверженцев. В объяснение он приводит великолепную мораль:

Если и вправду Венера (как толпы поэтов толкуют)
Вышла из вод посреди моря и так родилась,
Как же умеет она, из хляби рожденная влажной,
Жечь непрестанным огнем печень несчастных людей?
Горе, чего теперь ждать, на что уповать вам, влюбленным,
Если из влаги внутри может рождаться огонь[1].

Не менее остроумно и критично сказал современный поэт:

Гора обманчивая Монгибель,
твой снег скрывает огненные створы.
Достойно ли судить сердца людей,
когда обманывают даже горы.

От утверждения он сразу перешел к тонкому выводу.

В разнобое понятий — самая суть этой разновидности. Некто противопоставил жизнь Мафусаила и его имя; имя означает «желание смерти», а жизнь была самой долгой из известных на земле; в этом — противоречие, которое автор разрешает мудрым наблюдением: смерть настигает того, кто от нее бежит, и как бы забывает того, кто ее не страшится.

Само утверждение очень существенно для этой разновидности остроумия — в нем надо умело показать противоречие и несогласие, чтобы получилась выигрышней концовка. По такому пути идя, начал красноречивый Клавдиан свою первую книгу *«Против Руфина»*. Сперва он пытается постичь замыслы провидения, затем противопоставляет порядок в жизни природной беспорядку в жизни нравственной, гармонию стихий, времен года и растительного царства — дисгармонии в человеческом обществе; дальше переходит к тому, что люди погрязли в грехе, и удивляется, почему божественное правосудие медлит с карой; так он развивает утверждение с противопоставлением и как будто даже сомневается, пока не провозглашает в конце великолепную мораль. Острота его мысли достойна высших похвал:

Часто влекла меня мысль в сомнении и колебанье,
Помнят ли боги о нас, или нет над землею правила
И только случай слепой вершит деяньями смертных.
Стал разыскивать я скрепленья великой Вселенной:
Что есть границы морей, что — смена годов, перемена
Дней и ночей, — все казалось мне замыслом Бога:

Он приказал, чтобы звезды кружили, плоды созревали
В сроки свои, чтоб Луна чужим изукрасилась светом,
Солнце сияло своим; он волнам поставил пределы
И на оси укрепил посередь всего космоса землю.
Но когда видел дела человека, объятые мраком,
Видел злодеев, в веселье бесстыдном живущих,
Благочестивых страдания, — рушилось здание веры.
Против желания шел я стезею, лишенной святыни:
Движутся все семена по своей, а не божеской воле,
И в просторе пустом сочетаньем светил управляет
Случай — не строгий закон. Богов либо нет в этом мире,
Либо они ничего о нас в этом мире не знают.
Кара, настигнув Руфина, рассеяла эти сомненья
И воскресила богов; пускай достигают вершины
Злые: но ввысь для того лишь они вознесутся,
Чтобы ужаснее пасть [2].

Изящная антитеза — искусная предпосылка для острых мыслей этого вида. Некий писатель-кармелит удачно противопоставил поведение архангела Гавриила в Назарете и в Гефсиманском саду. То, что архангел ободряет Сына, идущего на величайшее поругание,— это понятно; но зачем ему ободрять деву Марию, которой предстоит величайшее торжество? Загадка, и притом труднейшая. Автор отвечает: смирение владычицы было так велико, что сама крепость божия, укреплявшая Христа перед муками, понадобилась, чтобы придать Марии смелости для восшествия на престол.

В толковании или разгадке утверждения могут быть весьма примечательные красоты: найти соответствие и примиряющую основу для противоречащих крайностей — это главное, что должно содержаться в объяснении. Так, глубокий и изысканный дон Луис Каррильо объяснил непонятные в дитяти жестокость Амура и беспощадность тем, что он слеп и не видит причиняемого им зла; эпиграмма чудно хороша, как и все творения этого поэта:

Амур, покинь меня! Пусть пропадет
дней череда, истраченных на страсти,
когда, страдая от слепой напасти,
душа в слезах явленья милой ждет.

Пусть выжгло мне глаза огнем забот,
пусть слезы все я истощил в несчастье,
пусть сердце разрывается на части,
не вынеся любовной пытки гнет!

Но дай восстать душе испепеленной
из пепла, о мальчик со стрелой переной,

— все остальное — унеси с собой.

Дитя Амур, услышь мой голос слабый!
Я знаю, ты помог бы мне, когда бы
меня увидеть мог, но ты слепой!

Итак, противоречие превращается в единство — от одной крайности переходим к другой. Некто заметил странность в словах архангела деве: *«Сила Всевышнего осенит тебя»*[3], Как это — осенит своей тенью, когда на самом деле озарит? Заря вечного солнца — и вдруг тень, мрак? Мать света облечена солнцем, увенчана звездами, но не тенями. Решение: все великие деяния господа были долинами по сравнению с высотами матери его; все подвиги и чудеса всех прочих святых были тенями от света Марии; господь осенял тенью их вместо владычицы, не ее самое. Прекрасное рассуждение!

Когда в утверждении содержится критика, надо в концовке хитро раскрыть потаенную причину противоречия. Марциал заметил, что у юной Таиды зубы черные, а у старухи Лекании — белые; объясняет он это так: у старухи зубы купленные а у молодой свои:

Зубы Таиды черны, белоснежны Лекании зубы.
Что ж? Покупные одни, ну а другие — свои[4]

<...> В утверждении может иногда скрываться тайна, тогда вместе с трудностью возрастает остроумие и красота стиля. Отец Херонимо де Флоренсия заметил следующее: податель жизни скончался, беседуя со своей пресвятой матерью, дабы подсластить (говорит автор) горькую смерть. Но ведь имя Марии означает — горечь, да еще не любую, а горечь морской воды[5], так как же может она придать сладость неизбывной горечи смерти? Может, ибо владычица — целебное питье, дающее утоление, все горести и страдания она вбирает в себя, а сынам своим оставляет радость.

С превеликим мастерством Диего де Кольменарес сочинил прелестный сонет, где в утверждении противопоставлены сладость и горечь добра и зла, а затем дано толкование этому искусно развитому противоречию:

Добро для тех, чье сердце как гранит
от горьких огорчений не охрана.
Там, где не ждешь подвоха и обмана,
зло не гнетет, добро не веселит.

Не ведает гора, чей склон укрыт
покровом белым снега и тумана,
что солнце, если солнце постоянно,
все нежные цветы испепелит.

Шипы и белых лепестков услада
соседствуют в цветке, и он награда
любви — союзу радостей и ран.

Добро и зло — узор нежнейшей ткани,
в беде спасет на радость упованье,
а радость без беды — слепой обман.

Чем сокровенней суть разгадки, тем больше похвала учености и проницательности изощренного ума. Некто заметил, что Геркулеса увенчали венком из листьев тополя — дерева непрочного и бесплодного. Не было ли уместней взять лавр, дуб или тутовое дерево? Ответ: Геркулеса венчают листьями тополя, ибо это дерево — символ времени; его листья, темные с одной стороны и светлые с другой, означают дни и ночи; подвиги Геркулеса достойны бессмертия, над ними не властно время, оно, напротив, их венчает.

Объяснение может быть дано и без предварительного утверждения, которое подразумевается. Так, у дона Луиса де Гонгоры:

В пятнадцать лет уехал я,
очаг покинув милый,
во Фландрию — она чуть-чуть
не стала мне могилой.

И я могу поклясться вам,
что не лежу в могиле
и не пленен лишь потому,
что вы меня пленили.

Иногда противоречие, на котором основано утверждение, высказывается после объяснения. Среди изысканных и глубоких сонетов кавалера Гварини первое место заслужил следующий, блестящий по стилю и остроумный по теме:

Небесный свод, в лице запечатленный,
На две звезды разбитое светило...
— Воспой ее, — любовь моя просила, —
Былой и новой славой вдохновленный.

Но жалок перед ней земной влюбленный,
Когда иной любви святая сила
Ее красе небесной обручила
И рай открыла в келье затворенной.

Вот почему в смущенье и страданье
Теряюсь я, и стих изнемогает:
В разброде строки, разум в помраченье.

И не надеюсь я, что при сиянье,
Какое в небе очи восхищает,
Дано сиять моим земным твореньям[6].

Порой автор, не довольствуясь тем, что высказал противоречие в утверждении, повторяет его еще и в объяснении, которое также содержит контраст. Остроумно сказал Марциал о человеке, жившем в богатстве и роскоши, но всегда унылом и вздыхавшем:

Неженки слуги твои в дорожной сдут повозке,
В облаке пыли, вспотев, скачет ливиец верхом;
Байи твои — не одни, а несколько — в мягких кушетках,
И от духов побледнел цвет у Фетидиных вод;
Сетии вина блестят в хрустальных чашах прозрачных,
Да и на лучшем пуху даже Венера не спит.
Ты же лежишь по ночам у порога любовницы вздорной
И на глухую, увы, дверь свои слезы ты льешь,
Жгут твою жалкую грудь немолчные тяжкие вздохи...
Знаешь, в чем горе твое, Котта? Без горя живешь[7]

<...> Иной раз смелость замечания — сильное удивление, выражение страсти — требует в концовке резкого преувеличения. Такое находим в знаменитом стихотворении кавалера Гварини:

Эргаст. *Да он ее не любит.*
Миртильо. *И он жив? И не слеп? И сердце у него на месте?*
Хотя как из другого сердца
Я на нее взгляну — не встречу
Огня упорней, чем в моем:
Я из очей ее впиваю
Все пламена и все любови[8].

Когда предмет, по поводу коего сделано замечание, сложен, автору приходится привести целое рассуждение, ибо одного или двух решений тут мало и надобно давать несколько смелых толкований. Приведу остроумный сонет доньи Аны Винсенсии де Мендосы, заслуженно награжденный в Сарагосе и обсуждавшийся в Уэске, о чудотворной статуе царицы неба, явленной на приветных брегах Гальего, и о тайне, скрытой в том, что дева держала прелестного младенца на правой руке. Соперничая с самой Евтерпой, поэтесса писала[9]:

То, что не может ускользнуть от взгляда,
пусть Вера тайным смыслом освятит,
священной сутью, чей нежданный вид —
счастливая особенность обряда.

Царица, что стократ рожденью рада,
кем ни один из грешных не забыт,
вмещает в сердце взгляды всех орбит,
переместив Божественное Чадо.

И, значит, там второе сердце живо
для воплощенного в младенце дива,
но алчет и его земная тварь.

Как этот мир неблагодарен, Дева:
грехам своим найдя прощенье слева,
еще и справа ищет он алтарь.

РАССУЖДЕНИЕ IX

Об остроумии в уподоблениях

Уподобление — источник великого множества острых мыслей. Это — третье начало остроумия, дающее безграничные возможности, из него проистекают изящные параллели и контрасты, метафоры, аллегории, метаморфозы, прозвища и прочие неисчислимые разновидности остроумных мыслей, как будет показано дальше.

В этом виде остроумия субъект сопоставляется не со своими собственными атрибутами, но с другим предметом, образом, выражающим его сущность или представляющим его свойства, следствия, причины, случайные совпадения и прочие признаки — не все, конечно, но некоторые из них или главные. Блестящая мысль озарила некого церковного проповедника, уподобившего великого патриарха, святого Игнасио Лойолу, свету, который был создан господом в первый день творения и из которого, по мнению мудрых и ученых толкователей, на четвертый день было сделано солнце, сработана луна, выкованы планеты и все звезды, причем свет был распределен меж ними всеми. Так же, говорит проповедник, было и с Игнасио (само имя кото-

рого возвещает о сиянии и пламени *), из него, как из первоначального света, божественный мастер сотворил на небосводе нашей веры все прочие светочи святости, учености и мудрости и распределил его дух меж сыновьями, говоря: сей могучий луч будет солнцем востока, святым Франсиско Хавьером; сей — планетой Юпитером, или святым Франсиско де Борхой и прочими князьями; сей—Меркурием, или множеством церковных ученых и писателей; сей — Марсом, или сонмами мучеников, Антивенерой блаженного Луиса Гонсага, Станислава и прочих; сей — Луной почтенного брата Алонсо Родригеса и других его сана; сей — Сатурном, выше всех стоящим; так же и с прочими светилами. Отличнейшее применение!

Кое-кто признает чистое уподобление не фигурой остроумия, а одной из фигур риторики; однако нельзя отрицать, что в уподоблении требуются острота мысли и изобретательность, как то мы видим у доктора Хуана Переса де Монтальван, создавшего замечательные стихи и искусного в параллелях. Например, вот эти стихи, которые, правда, осуждали, но скорее за страстность, чем за изощренность:

Ты видел раковину в море:
вбирая дивный пот зари,
она с невиданным усердьем
жемчужину творит внутри,
и вырастает с нею вместе,
и — связи родственной залог —
их трепетно соединяет
едва заметный узелок.
Из раковины материнской
ее попробуй извлеки, —
не раньше створки покорятся,
чем разлетятся на куски.
Так и мое немое сердце,
под стать затворнице морей
годами пестовало нежно
жемчужину любви моей,
росло, соединяясь с нею,
пока не сделалось одной
нерасторжимою душою,
соединив ее со мной.
Попробуйте проникнуть в сердце
и вырвать с корнем то, что в нем
я нежно пестовал,— и слезы
жемчужным истекут ручьем.

* Имя Игнасио имеет в основе латинское слово ignis— огонь.

От вас не сможет скрыть печали
несчастная душа моя:
мне истерзают грудь нещадно
ее обломков острия.

Параллель весьма украшает мысль и помогает лучше ее выразить; ею часто пользовался Марциал; так, отвечая в эпиграмме другому поэту, осуждавшему его творения, он сказал: устраивая пир, я стараюсь доставить удовольствие гостям, а не поварам:

Слушатель книжки мои и читатель, Авл, одобряют,
Ну, а какой-то поэт лоска не чувствует в них.
Я не волнуюсь ничуть: предпочту, чтоб за нашим обедом
Блюда скорее гостям нравились, чем поварам[1] <...>.

В чистом уподоблении изощренный ум может блеснуть многими красотами, весьма выигрышными: например, в одном уподоблении можно выразить два противоположных чувства, как то сделал дон Луис де Гонгора:

Оба мы напоминаем
дуб, который всем ветрам
непокорен в чистом поле:
ты тверда, и я упрям.

Острую мысль можно украсить, добавляя к одному уподоблению другое, еще более яркое и выразительное, как в мадригале Марино к святому Лаврентию:

Не чует боли, боли не внимает,
Кто духом пламенеет в час кончины.
Он, вверженный в огонь царем бесчинным,
В огне ликует, и в мольбе пылает,
И для бессмертья воскресает.
О счастье! О хвала без меры!
О саламандра Божья, феникс веры![2]

Иногда два уподобления даются не для усиления, а для противопоставления, дабы высказать противоречивые чувства. Остроумный Мендоса писал:

Мне суждено отныне
быть Фениксом в любви и Лебедем в кончине!

Искусный ряд удачных уподоблений бывает чрезвычайно остроумным; этим приемом воспользовался в своей «Лучшей песне» талантливый Миро де Мескуа[3], начав ее так:

Свободен, легок, весел и влюблен,
стрелой пронзив весенний небосклон,

пожаловал щегленок к буку в гости,
и клювом, что белей слоновой кости,
на грудке изумрудной чистит он
все перышки свои на ветке тонкой
и нежной трелью звонкой
самозабвеннее, чем соловей,
о ревности и радости своей
оповещает рощицу и луг,
не замечая ничего вокруг.
Но, внемля в этот миг его руладе,
охотник хитрый, соглядатай злой,
таящийся в засаде,
напев прервал звенящею стрелой,
пронзившей сердце нежное пичужки,
чья обагрила кровь траву опушки:
и стал он самой жалкой из пичуг —
пример моих неизреченных мук.

Впрочем, дон Франсиско де Кеведо в стихах на смерть дона Луиса Каррильо не удовольствовался рядом уподоблений, но, применив их к противоположному выводу, обращает в счастье то, что вначале было изображено как горе.

Я видел бриг: льняные паруса
над синевой парили,
пленяла нежный воздух их краса,
ему не угрожали небеса,
ни ураган, ни штили,
и солнце, плавая в морской пучине,
дробилось в зыбкой сини,
он плыл — богатством были трюмы полны —
и пеной, как хрустальным серебром,
кропил морские волны;
но в яростном неистовстве своем
ветра напали на его ветрила
и бросили на брег несчастный бриг,
и древесина в тот же миг
останками морскую гладь покрыла,
оставив в память о судьбе своей
красноречивые куски снастей.

Дальше следуют столь же удачные уподобления, и затем, в последней строфе, поэт подводит итог и применяет их, делая контрастирующее заключение:

Уже нашел свой берег легкий бриг,
на Небе дивный лавр цветет отныне,
венком украсив вечные святыни,
ручей простора вышнего достиг,
из горестной пустыни
прекрасный Серафим легко взлетел
в чарующий предел,

где не подвластен роковой судьбине.
Не плачь! Отныне дон Луис Каррильо —
цветущий лавр, ручей, ладья и крылья,
есть у него в сиянье Высоты
гнездо и вечность, гавань и цветы.

От уподобления часто переходят к возвеличению над тем, с чем сравнивают; так, дон Диего де Морланес, талант утонченный и универсальный, писал в своей изысканной поэме о пожаре Трои:

Он птицу Феникс превзошел,
живую средь огня и дыма:
он и в геенне уцелел —
ведь Троя с Этною сравнима.

Благочестивого Энея он поставил выше Феникса, найдя простое уподобление недостаточным. Тот же прием у дона Луиса де Гонгоры:

Всех красивей была она:
было больше гвоздик багряных
на прекрасных ее губах,
чем на двух цветущих полянах.

Для параллели не всегда избирается предмет действительно существующий, порой его придумывают, чтобы лучше выразить безобразие или красоту уподобляемого. Гораций начинает свою «Науку поэзии» с описания вымышленного, ни с чем не сообразного чудища, а затем уподобляет ему произведения некоторых писателей:

Если художник решит приписать к голове человечьей
Шею коня, а потом облечет в разноцветные перья
Тело, которое он соберет по куску отовсюду —
Лик от красавицы девы, а хвост от чешуйчатой рыбы, —
Кто бы, по-вашему, мог, поглядев, удержаться от смеха?
Верьте, Пизоны: точь-в-точь на такую похожа картину
Книга, где образы все бессвязны, как бред у больного,
И от макушки до пят ничто не сливается в цельный
Облик. Мне возразят: «Художникам, как и поэтам,
Издавна право дано дерзать на все, что угодно!» [4]

Иногда для уподобления придумывается целая аллегорическая картина, а в концовке дается ее применение. Дон Луис де Гонгора сказал о любовном соперничестве [5]:

Видя, как стремглав бездумный
ручеек к обрыву мчится,
жалостливый мирт безумцу
преградить дорогу тщится.

Бьет с мольбою сто поклонов,
молит ствол обвить над кручей,
но поток меж ног желает
змейкой проскользнуть гремучей.

Что ни встретит, все уносит
в ревностном своем напоре
и в распахнутую бездну
рушится, себе на горе.

Он продолжает аллегорию, а затем дает применение:

Рассказал пастух пастушке
эту притчу потому,
что такие же страданья
достаются и ему.

В параллель надлежит приводить предмет схожий, ведь он должен служить образом уподобляемого — потому в материях серьезных требуется и уподобление возвышенное, под стать теме. Прекрасным образом был лебедь, которого Дидона сделала началом и символом своего письма (ученый комментарий к нему дал отец Себастьян де Матьенсо, большой наш друг из ордена Иисусова):

Так, припадая к сырой траве над потоком Меандра,
Белый лебедь поет в час, когда судьбы зовут[6]

В материях низких и комических уподобление также должно быть низким, но не оскорбительным для вкуса. В «Мифе об Адонисе» Фриас[7] весьма остроумно писал:

Заплясал лужок цветами,
от веселья трепеща,
под лукавые напевы
неумолчного ручья.

Для отличных острот находит основу разум в совпадениях — это мы повторяем, говоря о каждом виде остроумия, так же скажем и об этом виде — уподобления на основе совпадения получаются самые яркие и удачные. Совпадение дало тему для прекрасного сонета дона Луиса Каррильо:

Смотри, как ствол могуч и величав:
сторукий, — как он горд своим цветеньем,
и, даже рухнув, он глядит с презреньем
на небо, распростертый среди трав.

Но Громовержец, гордеца поправ,
уже карает дерево смиреньем:
цветение унижено гниеньем, —
где гордой кроны непокорный нрав?

Смотри, что сотворяет луч разящий!
Подумай о Юпитеровой власти,
о том, как ствол печально наземь лег,

умерь гордыню и для пользы вящей
открой глаза, чтоб на чужом несчастье
усвоить жизни горестный урок.

Не всегда надо излагать уподобление полностью или давать его применение — порой оно бывает и так ясно. Например, у дона Луиса де Гонгоры:

И увидел я, как солнце
над ее взошло челом,
а лучи златые были
волосам равны числом.

Иногда уподобление не изложено полностью, ибо какого-то обстоятельства нет, либо оно не совпадает; тогда прибегают к форме условия, и требует это большого мастерства; мы как бы говорим: если бы это было — или не было таким,— то походило бы на тебя; уподобление от этого только выигрывает. Чрезвычайно тонко вводит Франсиско де Кеведо обращение бога солнца к Дафне [8]:

О Дафна, Пенея дочь!
Как дикая лань, ретиво
бежишь ты от Солнца прочь.
Не будь ты настолько красива, —
тебя бы я принял за Ночь.

Прием условного высказывания весьма ценен, на его основе создаются прекрасные вещи не только в этом виде остроумия, но и во всех прочих: и не мудрено — ведь ум здесь дерзает утверждать то, на что иначе бы не решился. Применив условную форму, остроумный кордовский советник [9] создал очень удачное уподобление:

Он впился в паросский мрамор,
который бы я сравнил
с работой Лисиппа, когда бы
из глаз не пролился Нил.
А следом по снежной дороге
красный ручей потек
из горла, которое ранил
томимый жаждой клинок.

И стала она похожа
на розу, которую вдруг,
пусть и на пользу пашне,
корчует холодный плуг.

Мастерски соединил с условием вытекающее из него следствие дон Луис де Гонгора в превосходном сонете на смерть королевы доньи Маргариты:

Огнем рубин и молнией алмаз
воспламенили, краски соразмеря,
короны пышной радужные перья
торжественной утехой наших глаз.

Но мрачен взлет, объявший скорбью нас,
жемчужины, припавшей к звездной сфере
в священном поцелуе, — о потеря,
о скорбная стрела, чей свет угас!

О помпа горя, чистая оправа
тщеславья нашего, твое горенье
и запах ветер по земле понес.

О дым гордыни суетной! О пава,
мудры сто глаз твоих на опеpенье,
коли, прозрев, они не прячут слез.

Особенно хороша бывает градация — переход от одного уподобления к другому, более выразительному. Приведу в пример августейшую остроту, начертанную королевскими чернилами [10]:

Льстецы приятны, но будь
холоден к их посулам:
обещанный крокодил
окажется Вельзевулом.

Одно уподобление оттеняется другим, еще лучше выражающим мысль о двух слепых влюбленных в стихах кордовского советника:

И свидание, что прежде
было лишь болезнью краткой,
стало жаром постоянным,
бесконечной лихорадкой.

И даже если от одного уподобления к другому нет градации, само соответствие двух уподоблений двум связанным меж собой субъектам говорит о незаурядном мастерстве, как, например:

Губы ее алели
чистым рубиновым цветом,
а зубы росою были,
застигнутою рассветом [11]

Интересна здесь связь меж двумя уподоблениями — губ и зубов.

РАССУЖДЕНИЕ X

О подлинно остроумных уподоблениях

Не всякое уподобление (так считают многие) можно назвать изысканным и содержащим острую мысль, но только те, что несут в себе какую-либо из черт остроумия — тайну, противоречие, соответствие, контраст, сентенцию и т. д. Такие уподобления и являются предметом сего трактата; в них кроме мастерства в риторике требуется еще и остроумие, без коего они не более чем тропы или фигуры, лишенные души остроумия. Посмотрим сонет первого лебедя Испании[1] — здесь кроме уподобления, имеющего выразить его чувство, поэт дает прекрасный контраст и парадоксальное противоречие:

Как мать, которая больному сыну
дает все то, что, плача, просит он,
хоть яства эти нанесут урон
ему, усугубив ее кручину,

и все же, зная бедствия причину,
в любви своей, не знающей препон,
бежит, хлопочет, сдерживая стон,
покорно угождая властелину, —

не так ли у своих больных желаний
хотел бы пищу я отнять и этим
спасти, болезни не усугубя.

Но молят, и при виде их страданий
я потакаю им, как малым детям,
забыв, что, их убив, — убью себя.

Аналогия, или соответствие, в высшей степени украшает уподобление.

Ею начинает дон Франсиско де Кеведо свой миф «О Дафне»:

Храня свою честь, бежала
Дафна, вслед за которой
Солнце само поспешало, —
она его опережала
и новой казалась Авророй.

Но также весьма изящно строится уподобление и на противоречии. Великолепно сказал граф де Вильямедиана:

Судьбе и морю женщина равна,
как парус, с каждым ветерком играет,
она — комета, что легко сгорает,
обличьем — Солнце, а душой — Луна.

Это противоречие придает душу уподоблению, которое иначе было бы мертвым. Восхитительно сказано в мадригале изысканного Марино о рождестве:

В пеленах, в полночной мгле
(О, народов ликованье!
О, природы изумленье!)
Рождество Твое, Творец, претворившийся в творенье.
Там, где двух волов дыханье,
на соломе грубой — Он,
кто, на звездах восседая,
правит ангелами рая.
Радость небу и земле
плачет. И дрожит, озябнув, Солнце вечное во мгле[2].

Этот же прием мы видим в изящном и отмеченном наградой сонете дона Луиса де Гонгоры к патриарху нашему, святому Игнатию, погрузившемуся в ледяной пруд, дабы охладить любострастный пыл некого юноши:

В насупленной ночи, в пучине пенной,
слепой моряк свернуть с пути готов,
услышав сладкозвучный гиблый зов,
исторгнутый лукавою сиреной.

Но в ревностной заботе неизменной
Святой Игнатий, мглы сорвав покров,
вселяет в ледяной хрусталь валов
свет негасимый милости явленной,

Меняет паруса корабль пропащий
и судит рифы и призыв манящий
морских блудниц из роковых камней.

Лобзает брег, ведомый горней силой,
которая зажгла в среде унылой
живое пламя мертвенных огней.

Когда параллель поддержана соответствием с причинами или следствиями субъекта — это весьма остроумно. Блестяще придумал кавалер Гварини сравнить Венеру с морем, поскольку она его дочь:

О дочерь океана!
Ты рождена достойно

Сим чудищем коварным.
Сначала легким ветром надежд и упований
Ты сердцу льстишь — но вскоре
Подъемлешь в нашем сердце
Столь яростные бури
Неистовых желаний,
И вздохов, и рыданий,—
Что матерью ненастья, и бури, и смятенья
Тебе пристало зваться,
О матерь наслажденья! [3]

К антитезе добавил критику и насмешку Марциал, старший наш брат в ремесле остроумия:

Корчишь, Летин, из себя ты юношу; волосы крася,
Вороном сделался ты, только что лебедем быв.
Всех не обманешь, поверь, что ты сед, Прозерпине известно,
И у тебя с головы сдернет личину она [4].

<...> Уподобление порой также основывается на соответствии в имени и использует сходство двух слов для подкрепления аналогии. Так, некий остроумный оратор искал эпитеты для солнца у разных авторов. Вергилий называет солнце царем света: *«Солнцу, царю золотому, двенадцать подвластно созвездий»* [5]; Гораций — красой и светочем неба: *«Краса светочей неба»* [6]; Овидий — зеркалом дня: *«Лик отражает оно в поверхности зеркала гладкой»* [7]; Лукан — источником света: *«Так же и света родник изобильный, эфирное солнце»* [8]; Силий Италик — лампадой мира: *«Феба лампада ему позволяет потомков увидеть»* [9]; Стаций — всеобщим отцом: *«Мир пока не наполнит собою Отец огненосный»* [10]; Сенека-трагик — водителем света: *«О, света благого водитель»* [11]; христианин Беда — алым светочем: *«Алым светом заря рассеяла черные тучи»* [12]; Платон — золотой цепью неба: *«Золотая цепь неба»* [13]; Плиний — душою мира: *«Душа и дух мира»* [14]; Авсоний — владением света: *«Отпрыск златой»* [15], Боэций — возницею дня: *«Ибо Феб на златой колеснице провозит день»;* Арнобий — князем звезд: *«Солнце — князь звезд»;* Цицерон — распорядителем светил: *«Светил распорядитель»* [16]; святой Григорий Назианзин — корифеем звезд: *«Прочих звезд корифей»;* святой Василий — *«Сияющим оком неба»;* царственный пророк — гигантом света: *«Радуется, как исполин»* [17], наконец, возвышенный и ученый Филон назвал его *«вождем небесных тел».* Итак, наш оратор, применяя эти сравнения к святому герцогу и блаженному отцу Франсиско де Борха, сказал: «Он есть солнце

сияющее, ибо среди многих благороднейших потомков светит как отец звезд; среди придворных — он зерцало дня и своего века; среди знатных и сильных — князь света; среди грандов — гигант сияния; среди вице-королей — распорядитель звезд; среди любимцев и фаворитов — лампада дня; среди женатых — златая цепь неба; среди вдовцов — краса небосвода; среди мирян — душа мира; среди духовных особ — корифей звезд; среди настоятелей и орденских генералов — правитель света; среди священников — источник сияния; среди ученых — сияющее око неба; среди святых — ослепительно яркий светоч; и, наконец, среди всех он — вождь звезд благородства, учтивости, мужества, мудрости, благоразумия, набожности, добродетели, святости, благодати». Хотя применение в этом сравнении весьма учено, однако удачнейшее сближение выражения «вождь звезд» с титулом «герцог» чрезвычайно украсило мысль.

Имя собственное — источник многих остроумных мыслей, о чем будет сказано в надлежащем месте; также и в уподоблениях оно служит основой для параллелей и аналогий. Дон Луис де Гонгора в «Стойкости Исабели» писал:

> О Виоланта бедная, чье имя
> фиалке фиолетовой родня,
> ты любишь и ревнуешь, сон гоня,
> с цветами красными и голубыми
> сравнимая, средь радостей и слез, —
> бледнее лилий и пунцовей роз.

Имя Виоланта дает поэту опору для остроумного уподобления цветку, выражающему двойственность чувств. На каламбуре, обыгрывающем имя собственное, основана также знаменитая насмешка времен Нерона, когда мятеж Галлии пробудил императора от сна малодушия: *«Петухи тебя разбудили своим пеньем»,* — писал насмешник [18].

Контраст и противоречие следствий хорошо передаются двумя противоположными друг другу параллелями. Восхитительно сказал Гварини:

> *Белоснежных соцветий лигустра*
> *Амариллис белее и краше,*
> *Но глухого аспида глуше,*
> *И уклончивей, и свирепей* [19].

И в другом месте:

> *Я на милый лик взираю —*
> *И любовь подобна раю.*

Я в себя гляжу с опаской —
И любовь как пламень адский[20].

Противопоставления весьма украшают всякую остроумную мысль, а также уподобление, ибо два образа, составляя антитезу, создают приятную гармонию. У дона Луиса де Гонгоры:

Была любовь — уздечки туже,
а честь — острее острых шпор.
Не выйти к милой — значит струсить,
оставить милую — позор.

Иногда уже в самом образе, приведенном как параллель, содержится изящное противоречие; умело применить его к субъекту — большое искусство. Таковым отмечен, как и все творения этого поэта, прекрасный сонет маркиза де Тарифы[21]:

У гарамантов в солнечной пустыне
источник есть, его вода — как лед.
Зной солнечный не согревает вод,
чью тайну недра берегут поныне.

Лишь солнце скроется в морской пучине,
когда вечерний гаснет небосвод,
вода источника нещадно жжет
по никому не ведомой причине.

Так я, в источник превратясь хрустальный,
от холода и страха цепенею
под солнцами пылающих очей.

Но гаснет мой рассудок в час печальный,
в ночной разлуке с радостью моею,
и закипаю я, как тот ручей.

РАССУЖДЕНИЕ XI

Об уподоблении при утверждениях с тайным смыслом, трудностях и неясностях

Уподобления обычно приводятся либо в первой половине, либо в разгадке утверждений с тайным смыслом, трудностей и неясностей; ибо иногда они дают повод высказать недоумение, а иногда служат для искусного отве-

та на это недоумение, и это бывает чаще всего. Так, быстрый умом Руфо, повинуясь приказу сеньора дона Хуана Австрийского (Первого) [1] объяснить, как это смерть уравнивает королей с простолюдинами, а между тем посылает им особые предупреждения в виде комет, сочинил такой экспромт:

Вы брат великих королей,
и Небо в чуде сокровенном
вас и в божественном, и в бренном
от прочих отличит людей.
Поэтому ваш смертный знак —
комета вышнего предела —
слепая молния для тела,
а для души звезда-маяк.

Отличная концовка раскрывает тайну комет, предвещающих смерть государей,— поэт уподобляет нашу жизнь кратковременному существованию комет и добавляет соответствие: они-де указывают духу путь, как звезды, и угрожают телу, как молнии.

Не менее успешно служат уподобления для разрешения трудностей и неясностей. Некто заметил, что в родословии господа нашего Христа, приведенном у святого Матфея, названы четыре женщины, и все — грешницы, а затем великая владычица, свободная от греха; эту трудность автор разрешает остроумным уподоблением: так же, мол, как на небе, покрытом облаками, звезда сияет ярче, так и Мария, звезда моря, ярче сияет средь туч столь многих грехов.

Очень часто тайна возникает из совпадения — уподобление может быть превосходной разгадкой. Дон Луис де Гонгора так воспел рождение Солнца Эмпиреев над нашей убогой землей:

Рождаясь, с материнской головы
Дитя снимает темные вуали:
от века любит Солнце золотить
холмов макушки, озаряя дали.

Этим же приемом воспользовался утонченный Плиний в своем «Панегирике», говоря, что мятежи и волнения римского народа, предшествовавшие мирному правлению Траяна, были подобны небесным бурям и морским ураганам, после коих наступает устойчивая ясная погода [2].

Неясность может быть показана в самом уподоблении, я разумею, в образе, служащем для него; тогда его при-

менение дается в яркой концовке — если с моралью, тем лучше. У дона Луиса Каррильо есть сонет о коне, знавшем лучшие времена:

Тот, кто Пегасом был во время оно, —
покорно сносит гнев хозяйских рук,
дрожит, едва заслышит окрик слуг,
уже на нем дырявая попона.

Он, попиравший злато, смотрит сонно,
состарившись в ярме, на все вокруг,
униженный, — тяжелый тянет плуг,
снося удары плети удрученно.

Когда-то пролетал он ветром быстрым,
дыханьем состязаясь норовистым,
а ныне — самый дряхлый из коней.

Он гордым был в свое младое время!
Но на его хребет легло, как бремя,
седое время, — всех времен сильней.

В морали поэт указывает на превратность времен, отмечает горестный конец всякой радости и в заключение высказывает глубокую мораль. Другая глубокая мораль, заимствованная у грека Феокрита, оказалась душой эмблемы Альчиати. В эмблеме изображен Амур, укушенный пчелой; он жалуется матери, она же отвечает изящным колким уподоблением:

Эрос однажды, воришка, сердитой был пчелкой укушен.
Соты из улья таскал, а она ему кончики пальцев
Больно ужалила вдруг. Дул себе он на ручку от боли,
Топал ногами о землю и прыгал; потом Афродите
Ранки свои показал и, жалуясь, — «Вот, мол, какая
Крошка-пчела, — говорил, — нанесла мне ужасные раны!»
Мать же его засмеялась: «А разве ты сам-то не пчелка?
Тоже ведь крошка совсем, а какие ты раны наносишь!» [3]

Амур удивляется, что маленькая пчелка причинила ему такую большую боль, а мать дает ему объяснение этого, искусно повернув его слова и приведя в сравнение его же действия <...>

За основу может быть также взято чужое уподобление — по поводу него высказывается тонкое замечание и делается остроумный вывод. Так, фрай Диего Лопес де Андраде толкует, что скорбь утратившего царство небесное правильно уподобляют скорби пяти дев, отвергнутых женихом, ибо нет мучения, равного тому, которое терпит отвергнутая женщина.

Чем основательней трудность и убедительней тонкое замечание, тем ярче получается уподобление в концовке. Остроумно подметил некто, что Владычица Вселенной отправилась навестить свою тетку, святую Елизавету, с необычной поспешностью, и дал на это ответ смелым уподоблением: как небо пришло в движение лишь тогда, когда на четвертый день творения ему было дано солнце, которое его осветило и побудило озарять мир, так Мария, это небо во плоти, зачав бессмертное солнце, поспешила осветить других и одарить божественной радостью.

Применение, и даже концовка, в которой дается ответ на уподобление, иногда имеют вид искусной гиперболы, чем усиливается их выразительность. Великолепно звучит это у дона Луиса де Гонгоры в «Стойкости Исабели»:

Цветок, который на заре рожден,
на солнце старился и цвет зеленый
утратил к ночи, мраком умерщвленный
там, где недавно свет увидел он;
был жизнью напоен
он лишь затем, чтоб вмиг
хлад смерти ревностной в него проник,
моей надежде — горестным упреком:
цветок, ты был не чудом, а уроком.

Поэт говорит о краткой жизни цветка, о зеленом его наряде и применяет этот образ, используя гиперболу. Изящество удваивается, когда кроме тайного смысла в заключающем уподоблении дается соответствие, или аналогия. Весьма удачно толковал некто пытку святого Иоанна Евангелиста через погружение в бочку с кипящим оливковым маслом — не мудрено, писал толкователь, что неугасимый светоч церкви был такой пыткой не только не погашен, но разгорелся еще ярче.

Часто предлогом для замечания служит имя собственное, его смысл, которому дается применение по сходству следствий. Остроумный советник[4] сочинил такие стихи о неком кабальеро по имени Бракамонте, участвовавшем в сражении на тростниковых копьях *:

Горное мое имя —
не имя ли Этны-вулкана?
Ведь я горю постоянно.

Поэт указывает на скрытый смысл имени и в концовке дает уподобление вулкану как символу страстности это-

* Монте — гора (*исп.*).

го кабальеро. Еще лучше истолковал тайну царственного имени Мария Хуан Мария де Инкарнасион в главе 3-й: отмечая его необычайно подходящий смысл — звезда моря, — автор дает в концовке уподобление Полярной звезде; как звезда эта никогда не заходит, так и Мария никогда не впадала в грех.

Обычно всякое уподобление, основанное на особом обстоятельстве или на редком случае, бывает остроумно, ибо в нем есть душа, сообразность и возникает оно из особых свойств предмета. Всякие прочие уподобления, не имеющие этой черты, плоски и пресны, в них нет приправы в виде убедительной связи меж предметами. Блестяще сказал Руфо, заслуженный мастер остроумия, о неком принце, который стрелял из пистоли, причем дуло разорвалось и взрывом был оторван у принца большой палец; Руфо сострил так: льву по храбрости и воинскому духу надлежит быть львом также и в том, что у него на один коготь меньше,— а лев отличается этим от прочих зверей. Соль уподобления именно здесь — у принца стало на один палец меньше, как у льва на один коготь; а если бы уподобление было основано только на общей принцу и льву храбрости, оно было бы весьма заурядным, лишенным души остроумия.

Два редких случая отмечает Марциал в следующей эпиграмме — один в самом предмете, другой в приведенной параллели. Змея увязла и погибла в смоле, называемой «электрон»; Клеопатра при бегстве из Египта велела положить себя в драгоценный гроб и там погибла, когда же гроб вскрыли, в нем нашли только змею; поэт толкует оба эти случая и заключает язвительным уподоблением Клеопатры ядовитой змее:

К змейке, пока по ветвям Гелиад она кралась плакучих,
Капля стекла янтаря и преградила ей путь;
Все удивлялась она, что держится липкой росою,
Как замерла она вдруг, в слезке сгущенной застыв.
Царственной ты не кичись своей, Клеопатра, гробницей,
Если могила змеи так превосходит твою[5].

<...> Один церковный проповедник сказал о Крестителе, что недаром его рождение было возвещено ангелом, когда отец его Захария возжег курения. Тот, кому предстояло стать Фениксом среди святых, подобен Фениксу и тем, что был зачат в дыму благовоний. Другой проповедник заметил о Иоанне Евангелисте, склонившемся на

грудь Учителя, когда тот потчевал учеников плотью своей и кровью, что орлу весьма свойственно припадать к живому телу и пожирать сердце. Святой Фульгенций сказал о святом Стефане: кто был венцом мучеников, подобен венцу и в том, что камнями осыпан. Все эти уподобления основаны на неком редком случае или особом обстоятельстве, дающем пищу уму для создания остроты.

РАССУЖДЕНИЕ XII

О высказываниях и аргументах в виде поучительного уподобления

Изощренный ум искусно пользуется уподоблениями, дабы извлечь из них поучительную мораль; развернув уподобление со всеми его обстоятельствами, автор в заключение внушает нам некую истину. Удачно осуществил подобный замысел Бартоломе Леонардо в следующем назидательном сонете:

Хлорида [1], видишь, как, покинув сад,
куст розовый в лесной глуши осенней
роняет на виду у всех растений
покровов ослепительный наряд?

И даже здесь, — ты видишь, как он рад
тому, что всех законов сокровенней,
рождая — о мгновенье из мгновений! —
в зеленых гнездах краснокрылых чад!

Куст розовый, — живет одно лишь лето,
но празднество пунцовое продлится
не больше дня, а там и холода...

И если кратко даже чудо это,
то почему считаешь ты, юница,
что при дворе ты будешь цвесть всегда?

На примере хрупкости прекраснейшего из цветков он показывает удел красоты человеческой. Великолепно воспользовался образом Феникса поэт-теолог святой Григо-

рий Назианзин, краса католической церкви, в своей поэме о девственности, дабы показать бессмертие чистоты:

Так же как Феникс, когда умирает, чтоб вновь возродиться,
Чтоб воскресать средь огня, отмеряя долгие веки,
Чтобы из ветхого тлена восстало новое тело,
Так же в мучительной смерти становятся вечноживыми
Те, чьи сердца благочестья сжигает божественный пламень,
Сила дается истерзанной плоти и праведных крепость.
С телом невинным союз не влечет тех, кто это постигнет,
Если лучший огонь запылает в душе обновленной [2].

Уподобление выгодно дополняется сентенцией, и благодаря ей мораль выигрывает. Дон Луис де Гонгора живописует Дворец Весны, называя и воспевая каждый цветок в красочном романсе, начинающемся такими стихами:

Ждут рожденья дивной розы
на рассвете все цветы,
дети пламенной Авроры
небывалой красоты.

С обычными для него изысканностью и красотой слога он описывает цветы и заключает следующей сентенцией, плодом всех этих цветов:

Вот Весны дворец чудесный,
но ее ажурный свод
нам на радость только месяц
зеленеет каждый год.
На людей цветы похожи,
внять примеру их пора:
разве мы не видим пустошь
там, где был цветник вчера?

Сентенцию в том же духе провозглашает Франсиско Лопес де Сарате, поэт богатейшего воображения, в знаменитом своем сонете:

Она, кого уже унизил плуг,
душистый пурпур ветру подарила,
кого гнала надменно и корила,
как Солнце, освещающее луг.

Отрада глаз, — она исчезла вдруг,
услада сердца, — землю обагрила,
красу — железа ярость покорила,
а трепет — бессердечность грубых рук.

Отпущено ей было наслаждений
не больше, чем простым цветам, чьи глазки
навек смыкает меркнущий Восток.

А ты, всех роз прекрасней и надменней, —
ты знаешь, что краса — всего лишь краски,
что смерть всему случайному итог?

Иногда для параллели привлекается образ контрастный; тогда отличие сравниваемого от того, с кем он сравнивается, выступает более ярко. Так, назидательный Гораций, равно философ и поэт, в славной своей первой сатире противопоставляет алчному человеку умеренность муравья, который копит только летом; человека же не останавливают ни зимние непогоды, ни морские бури:

«Так, — для примера они говорят, — муравей работящий,
Даром что мал, а что сможет, ухватит и к куче прибавит.
Думает тоже о будущем он и беды бережется.
— Да! но лишь год, наступающий вновь, Водолей опечалит,
Он из норы ни на шаг, наслаждаясь разумно запасом,
Собранным прежде; а ты? — А тебя ведь ни знойное лето,
Ни зима, ни огонь, ни моря, ни железо — не могут
От барышей оторвать, лишь бы не был другой кто богаче[3].

Из одного уподобления можно извлечь две морали, два разных наблюдения, как то мы видим в сонете Лопе де Веги, также обращенном к розе — предмету столь великолепному, что все ученые пчелы сосут из нее сок:

Сорочку изумрудную невинно
снимаешь ты, переменив наряд,
о роза, цвет александрийских гряд,
избранница восточного кармина!

То кровь коралла, то огонь рубина,
то искры пурпура в тебе горят!
Неравных пять лучей твой трон творят
невечный, огненная сердцевина!

Благословен творец, в тебя влюбленный,
но, глядя на пунцовые одежды,
мы думаем о беглой смене дней.

Как тратит ветер возраст твой зеленый!
Как ненадежны ветхие надежды:
взмыв из земли, они погибнут в ней!

Но когда уподобление основано на каком-либо особом обстоятельстве, связанном с субъектом, тогда-то и получается остроумная мысль в точном смысле слова — не просто риторическое уподобление, но плод изощренного ума.

Утонченный Понтано Джованни в эпитафии, сочиненной на смерть юной девушки по имени Роза, пользуется значением ее имени, чтобы привлечь для уподобления хрупкость, но также пышность и красоту цветка. Вот она, эта прекрасная эпитафия:

Нет, не обычное имя отец и мать тебе дали,
Розой назвавши тебя, деву такой красоты.
Что так непрочно, как роза, и что увядает скорее?
Дева, ты так умерла скоро, как нежный цветок[4].

Воспользовавшись тем обстоятельством, или случайностью, что руины замка Сан-Сервандо глядятся в воды Тахо и видят себя в них, дон Луис де Гонгора создает уподобление, которым пытается вразумить красавицу:

Если в зеркало Тахо
она на себя глядится, —
руины свои покажи ей,
пусть она устыдится.

Ты ей поведай немо,
что жизнь — всего лишь мгновенье:
когда говорят руины,
слухом становится зренье.

Пусть твои годы ей скажут,
сколь не вечно обличье:
время карает и замки,
и цветенье девичье.

Если случайное обстоятельство имеет в себе нечто неподобающее, толкование получается более едким и острым. Кто-то возмущался, что две женщины из числа столичных дам легкого поведения явились в весьма почтенный дом с визитом вежливости; быстрый Руфо тут же дал на это ответ: женщины эти подобны мухам, что перелетают с навозной кучи на королевский стол. Такими остроумными замечаниями изобилует его книга «Шестьсот изречений»; прочти ее, книга эта отмечена хорошим вкусом.

Из контраста, уподобления и критического намека составил мудрый Альчиати многозначительную эмблему и выразил ее смысл красноречивой прозопопеей: дельфин, выброшенный свирепой бурей из моря, своей стихии, на песок, говорит:

На берег буря мое отшвырнула проворное тело.
Вот коварства пример, скрытого в бездне морей.
Если Нептун не щадит питомцев собственных даже,
Кто же поверит тогда, что безопасен корабль?[5]

Великолепный и отлично истолкованный вымысел, в нем скрыт намек на события великие, даже на трагедии венценосцев. Особенно хороши уподобления, содержащие некую тайну, да еще снабженные мудрой и поучительной концовкой, — в них этот вид остроумия достигает своей вершины. Прочти, оцени и воздай хвалу испанским стихам об источнике, которые извлек из неиссякаемого источника своего таланта дон Мануэль де Салинас-и-Лисана, каноник собора в Уэске, столь же изобретательный в своих стихах, сколь точный в переводе чужих:

Прозрачный и улыбчивый ручей,
ты чувствам наивысшая награда,
и слуху сладкозвучная отрада,
и светоносный отдых для очей.

Твои цветы — душистый сон полей.
Как ни свирепо Солнце — недруг взгляда
и осязания, — твоя прохлада
их защищает нежностью своей.

Все дивное собрал ты на стремнине,
но славен ты не лепетом беспечным:
разумность избегает суеты. —

Ты только тем любезен мне доныне
что, будучи на этом свете вечным,
иную вечность мне напомнил ты.

Чрезвычайно изящны сочетания двух-трех уподоблений для вящей убедительности поучительного вывода. Сладостный и острумный Раймонд из ордена иезуитов призывает к целомудрию и скромности, приводя три образа — снег, зеркало и розу:

Тело невинное это в союзе с душою невинной
Снегу, зерцалу под стать, розе нежной в цвету.
Что белоснежней, чем снег? Что зеркала чище сияет?
Что красивей, скажи, красного розы цветка?
Роза вянет от рук, от дыханья тускнеет зерцало,
Снег же, подтаяв едва, тут же становится сер.
Сколь непрочны снега, сколь легки прикасанья и вздохи,
Столь же бережно ты, дева, блюдешь чистоту [6].

Преувеличение придает красоту уподоблению и силу назиданию, как, например, у Вильямедианы в этих стихах из числа многих других, столь же глубокомысленных:

Заслуги твои не в счет,
коль ты не угоден року:

кричи не кричи — что проку,
никто к тебе не придет.

Не пробуй перечить судьбе,
очи ее незрячи,
если ты сын неудачи —
врачи не помогут тебе.

Едкое порицание отлично может быть выражено уподоблением; этим приемом часто пользовались сатирики Ювенал, Персий, а также философы-моралисты; примеры его в изобилии найдем у Сенеки, Плутарха и других. Всяческих похвал достойна мысль одного из лебедей Эбро, арагонского Горация, нашего Хуана де Версосы, высказанная в виде глубокой сентенции в «Посланиях», которые он писал величайшим европейским государям и сановникам; в одном из посланий, обращенном к секретарю Гонсало Пересу, он говорит:

Нет, никого из людей пред тобою хвалой не прославлю,
Остерегусь различать человеческий нрав и обычай:
Если он добр, то своею он доблестью это докажет,
Если он ду́рен, то ты глупцом называть меня станешь,
Коль я хотел потихоньку вручить тебе этого мужа.
Будут потом его все избегать, подобно тому как
Кто-нибудь просит и просит монету считать настоящей,
Как и другие, хотя она кажется всем ненадежной;
Только недолго таит и скрывает притворство подделка:
Выдаст себя своим звоном и цветом при нагреванье,
Можно проверить ее на камне и на наковальне;
Хлеба не даст за нее мукомол, а трактирщик хмельного,
Пусть, коли так, пред тобою свой нрав человек обнаружит:
Сколь велика Королю его преданность, сколь он надежен[7].

С творениями этого большого таланта и многих других старых испанских писателей, особенно наших арагонцев, которые взяли и числом и достоинством, я с великой пользой ознакомился — хоть раньше о них и понятия не имел — в богатейшем, отличного вкуса музее лучшего нашего друга дона Винсенсио Хуана де Ластаносы, универсально просвещенного собирателя всего редкостного, изысканного, прекрасного: книг, монет, статуй, камней, древностей, картин, цветов — словом, его дом есть средоточие любопытнейших и интереснейших диковин.

Сатира весьма украшает уподобление; некий разумный человек сравнивал раздачу милостей королями с бросаньем камней — большие ложатся близехонько, у самых ног, а мелкие залетают далеко. Выводом из уподоблений этого рода всегда бывает горькая, но вразумляющая мо-

раль. Венцом же таких острот я бы назвал дивный сонет, блещущий в каждом слоге россыпями золотого песка Гиппокрены. Это сонет дона Луиса де Гонгоры о краткости жизни нашей:

Не столь поспешно острая стрела
стремится в цель угаданную впиться,
и в онемевшем цирке колесница
венок витков стремительных сплела,

чем быстрая и вкрадчивая мгла
наш возраст тратит. Впору усомниться,
но вереница солнц — как вереница
комет, испепеляющих тела.

Закрыть глаза — забыть о Карфагене?
Зачем таиться Лицию в тени,
в объятьях лжи бежать слепой невзгоды?

Тебя накажет каждое мгновенье:
мгновенье, что подтачивает дни,
дни, что незримо поглощают годы.

РАССУЖДЕНИЕ XIII

Об острых мыслях в контрастных уподоблениях

В контрастных уподоблениях мастерство проявляется еще ярче. Здесь мы найдем все те же ухищрения и красоты, создаваемые изощренным умом, что и в уподоблениях обычных, с той лишь разницей, что здесь дается сопоставление с чем-то противоположным, то есть показывается различие, существующее меж субъектом и сопоставляемым с ним, ему противоположным образом, как, например, в следующем великолепном сонете, красе испанской поэзии. В нем принц по крови, и еще более по таланту, противопоставил треволнения и смуты человеческого сердца прозрачности ручья[1]:

О лира птичьих стай и смех равнин,
краса лугов и зеркало Авроры,
душа апреля, дух цветущей Флоры,
тобою грезят роза и жасмин.

Ты изумруд крадешь у всех долин
и осыпаешь жемчугом просторы.
Влюбляюсь я в тебя, разъявший горы
ручей, Природы нежной господин!

Ничто не лжет в прозрачных этих водах,
где я даю глазам усталым отдых,
все голыши на дне пересчитав.

Безгрешна речь прозрачности хрустальной!
О простота поры первоначальной,
утрата наша, — ты находка трав!

В изящном противопоставлении говорится о человеческом коварстве и чистоте ручья, о непроницаемости сердца человеческого и прозрачности кристальных вод, а затем делается вывод от частного к общему.

Собственно остроумие проявляется в тех контрастных уподоблениях, которые основаны на каком-либо особом обстоятельстве; в нем разум находит почву для развития острой мысли, к которой сверх риторического мастерства прибавляется изощренность. Это мы видим в рассуждении по поводу одного редкого и странного совпадения: в день, когда родился некий государь, ничем впоследствии не блиставший, случилось затмение солнца; кто-то истолковал это, сказав, что даже солнца был лишен тот, кому не суждено было стать солнцем по блистательным делам. И, напротив, изощренный Раймонд из ордена иезуитов сопоставил рождение Христа, искупителя нашего, с его смертью: при рождении взошло три солнца, при смерти одно затмилось; при рождении появились новые звезды, при смерти звезды померкли; из этих контрастных обстоятельств Раймонд делает вывод, что господь есть истинное солнце вечности:

Ясный день воссиял, хотя ты родился средь ночи.
В полдень ты умирал, в полдень обрушилась ночь.
Ты еси солнце меж звезд, ведь с тобой, поднимаясь с Востока,
Свет на землю пришел, вместе с тобою померк[2].

В этом четверостишии — сочетание нескольких острых мыслей; поэт отмечает удивительные совпадения, противопоставляет их и заключает остроумной параллелью. Любое из обстоятельств или свойств субъекта может послужить основой для искусного сопоставления по контрасту. Некий почтенный историк сказал о короле доне Педро Жестоком, что его справедливо лишил королевства и сменил на

троне незаконнорожденный, иного не заслужил король, не пожелавший быть истинным отцом своих подданных.

Как соответствие меж свойствами субъекта и какого-либо другого образа дает почву для уподобления, так противоположность и несходство служат основой для остроумного контраста; такое противопоставление встречается весьма часто, и в нем легко блеснуть мастерством. Оно — душа замечательного сонета дона Луиса Каррильо, в котором поэт воспевает вяз, и хотя сонет начинается с символической аналогии, в заключении дан образ контрастный:

Когда-то, полноводный Эбро зля,
ты возвышался гордым исполином,
под кружевным зеленым балдахином
ты нежил Бетис и его поля.

Но время сокрушило короля,
и плачешь ты на берегу пустынном,
и горько плачет, разлученный с сыном,
широкий Бетис и его земля.

Грозила небу вздыбленная крона,
но и тебя земли сокроет лоно.
Мы так с тобой похожи, гордый вяз!

Тебя оплакивает Бетис ясный,
но кто оплачет мой удел злосчастный!
Лишь милосердье утешает нас.

Различие также бывает поводом для остроумного разрешения некой тайны или странности. На сорок мальчишек, издевавшихся над пророком Елисеем, напали два медведя. Ученый иезуит, отец Франсиско де Мендоса, человек остроумный и весьма основательный, рассуждал так: почему небо послало не львов и не тигров, но медведей? Ответ дается в контрастном образе: медведица, облизывая своего безобразного детеныша, придает ему надлежащий вид и совершенство; на примере сих заботливых зверей господь решил покарать детей и вразумить их родителей. Святой Амвросий извлекает отсюда мораль: *«Медведица здесь в засаде, как гласит Писание (ибо зверь сей полон хитрости); однако говорят, что медведица рождает совершенно бесформенных детенышей, но облизывает их так, что придает им облик, сходный с ее собственным. Не удивляет ли тебя в звере столь благочестивое назначение его пасти? саму его природу выражает благочестие! Итак, медведица чад своих по своему обра-*

зует подобию, а ты не в силах сыновей наставить по своему?»

В поучительной мысли весьма уместны контрасты, в коих особенно ярко выступает различие двух сопоставляемых понятий; этим часто пользуются в комических сочинениях. Превосходно писал изысканный Мендоса:

О одиночество, с тобой
ничто на свете не сравнится,
душа тобой не тяготится,
все истинное под луной
нам открывает твой покой:
смотри, как роза хороша,
как дремлет под твоей охраной,
как спит жасмин благоуханный,
но вечно бодрствует душа
в твоей обители желанной.

Различие весьма украшает и мысль критическую — спокойное рассуждение или насмешку,— ибо с большой выразительностью передает отрицательную суть предмета. Прекрасно начал таким контрастом вторую хорнаду своей «Исабели» дон Луис де Гонгора; героиня появляется со словами:

Счастливая пастушка, возле вод
на берегу, где Тахо струи вьет, —
ты, не пескам его златым желая
понравиться, а серебру волны —
грудь снежная белее белизны,
одежда белая из горностая, —
ты ветру даришь золотые пряди,
чтоб он в парчовом щеголял наряде.

Под старою ольхой,
которая приют тенистый свой
рыдающему соловью дала,
чьи горестные стоны
зеленые посеребрили склоны, —
своих овец в загон ты собрала
и доишь их: белее молока
твоя, пастушка, белая рука.

Пастушка, как ты счастлива, любя,
коль сделал верною женой тебя
твой выбор нежный — не чужая воля!
И страус пышноперый
из Африки, в которой
он — царь среди песчаного раздолья,
не нужен горлице, чье упованье —
не перья пестрые, а воркованье.

А я, с моею горькою судьбой
и с красотой невечной,
рожденная богатой и беспечной, —
сравнюсь ли я с тобой!..

Имя — немалое подспорье для рассуждения; оно служит хорошей основой для установления соответствия или разности со свойствами предмета. Пользуясь этим, некий талантливый поэт создает искусное противопоставление в следующей отличной эпиграмме; вчитайтесь внимательно, в ней есть живая душа. Обращена она к святой Инес; истолковав ее имя — «овечка» — и ее мужество льва при пытках, автор заключает обручением ее с божественным женихом — Львом Иудеи и Агнцем божьим:

Агница Дева, но волк, когда ты на бой вызываешь,
Доблесть льва — не овцы — эта свирепость твоя.
Львица и Агница ты, когда, сохраняя стыдливость,
Дикою львицей грозишь, так что трепещет палач.
Агница, ждет тебя брак с невинным Агнцем Божьим.
Львица, невестою будь Победоносному Льву[3].

Красоты остроумия сплетаются то и дело, подкрепляя одна другую. Так, в прекрасном сонете дона Антонио де Мендосы преувеличение придает жизнь различию, совершенство — тонкому замечанию, а также поучительной концовке:

От бури страшной стонет океан,
завидуя всем звездам небосклона.
И ветер ночью воет исступленно,
как воющий в расщелине кабан.

Разверзлось Небо, и среди полян
трещат деревья, чья тоска бездонна.
Нет никого, кто не исторг бы стона,
тоскою или болью обуян.

Лишь я, в своей страдальческой юдоли,
взойдя на самую вершину боли,
безмолвствую в алмазной тишине.

О неизбывный труд души влюбленной,
привычка болью быть неутоленной
в горении на медленном огне!

Различие иногда получается не из-за несходства, но из-за превосходства главного субъекта над образом, с ко-

торым он сопоставляется. Чрезвычайно изящна эпиграмма, обращенная к Царице Эмпиреев:

Вы прекрасны, леса, берега прекрасны и поле,
В зелени так хороши травы прекрасной земли;
Вы, самоцветы и звезды, созвездия — все вы прекрасны,
Как вы прекрасны, цветы, день как прекрасен и чист!
Ты же прекрасней лесов, о Дева, и брега, и луга,
Зелени, камня и звезд, ясных созвездий и дня [4].

Не меньше украшают различие всяческие противопоставления и аналогии, которые сами по себе требуют высокого мастерства, а потому всегда привносят особую красоту. Богатое их сочетание находим в стихах, посвященных святому герцогу [5] фрай Педро Грасианом, моим братом, монахом ордена Святейшей Троицы, скончавшимся в расцвете блестящих надежд:

Из пепла Феникс вновь возрождена,
быть гусеницей бледной в колыбели
ей надлежит, — из благовоний к цели
крылатой подвигается она.

Ей в смерти жизнь бессмертная дана,
но прежде боги ей ползти велели,
чтоб вновь Владычицей в пернатом теле
очнуться, смертного не зная сна.

О диво Феникс, редкостная птица,
с твоим преображеньем не сравнится
ничто под солнцем — чудо из чудес!

Луч света среди жарких благовоний
рождает новый свет на небосклоне,
чтоб жизнь из смерти взмыла до небес.

Привести различие к сообразности и сходству — труднейшая задача; в этих случаях изощренный ум пользуется для поддержки острой мысли каким-либо особым обстоятельством. Рассуждая с присущей ему тонкостью, изысканный Андраде в панегирике святому Марку сказал: Писание называет его львом среди евангелистов, и изображается он со львом, дабы опровергнуть обвинение в трусости, которую кое-кто ему приписывал, и указать на то, что из его уст святым Петром, этим Самсоном церкви, будет извлечен мед Евангелия. С великим мастерством Андраде превращает противопоставление и контраст евангелиста со львом в подобие. Так же изящен бывает переход от несходства к соответствию, от различия к его

противоположности. Остроумнейший Руфо сказал одному человеку, весьма безобразному и пышно наряжавшемуся:

Уродец хилый, золотым шитьем
отделан твой камзол, но мы-то знаем:
тому не быть на белом свете маем,
кого Всевышний создал декабрем.

Из сходства и несходства двух образов создается иногда весьма занятная смесь. Так составил одну из своих эмблем мудрый Альчиати, изобразив спесивую тыкву, тянущуюся побегами вверх по ветвям сосны; этим он показал непрочность счастья первой и устойчивость второй, а толкование дал такое:

Подле высокой сосны, говорят, как-то выросла тыква,
Пышно она разрослась, зеленью листьев горда.
Ветви сосны оплетая, достигла и самой вершины
И порешила, что всех выше деревьев она.
Тут ей сосна: «Чересчур коротка твоя слава, ведь скоро,
Скоро настанет зима — твой неизбежный конец»[6].

Другую, весьма поучительную, мораль высказал Анастасио Панталеон, сравнивая миндальное дерево, до времени лишившееся своих плодов, с тутовым, которое благодаря своей медлительности дает обильный урожай. Он говорит так:

Ты, на цветенье суетных цветов
порыв свой зрелый истощивший рано,
то, что творила юность первозданно,
раздвинув пышный зелени покров, —

ты, чья краса еще до холодов
померкла, до осеннего тумана, —
бесплодным стал стволом, чья плоть желанна
холодной своре злобных топоров.

Разумный страх — закон для всех желаний,
предвиденье в ристании жестоком
со смертью — не помеха и не грех.

Пусть тутовник твоей кончине ранней
послужит не укором, а уроком:
успение твое — его успех.

РАССУЖДЕНИЕ XIV

Об остроумии в изящных равенствах

Это уже четвертый вид острых мыслей, он также основан на сопоставлении предмета с каким-либо образом, но уже не по подобию, а по равенству. От такой параллельной пары нетрудно прийти к остроумным неравенствам, которые иногда получаются столь изящными, что могут стоять рядом с лучшими творениями изощренного ума. В доказательство приведу великолепный, все еще недостаточно оцененный сонет дона Мигеля де Рибельяса, валенсийского кабальеро, обращенный к князю архангелов:

Могучий воин в золоченых латах,
пронзающий в неистовстве своем
врага Небес карающим копьем —
страшнейшего из демонов крылатых, —

к стопам твоим, один из виноватых,
я припаду в смирении святом, —
карай мою гордыню острием,
о первый воин в неземных палатах!

Позволь к твоим стопам припасть, Великий,
где Люцифер простерт огнеязыкий, —
пусть нас двоих казнит рука твоя!

Раз оскорбил я вышнее величье,
меж дьяволом и мной лишь то различье,
что он упорствует и каюсь я.

Поэт искусно устанавливает равенство меж грешником и Люцифером, но затем показывает различие меж раскаянием первого и упорством демона во грехе; итак, тут мы видим изящное сочетание равенства и неравенства.

Однако надо помнить, что не всякое сравнение содержит в себе остроумие, но лишь такое, где основой служит некое особое обстоятельство, общее обоим параллельным понятиям, как, например, редкий случай. Когда лев Цезаря пощадил зайцев и других безобидных зверюшек, чему ди-

вились все зрители, поэт сопоставил этот редкий случай с тем, что орел Юпитера похитил Ганимеда:

Некогда мальчик летел, уносимый орлом по эфиру,
И невредимый висел он в осторожных когтях.
Ныне ж и Цезаря львы к своей благосклонны добыче:
В пасти огромной у них зайцу не страшно играть.
Что же чудесней, скажи? У обоих верховный блюститель:
Этого Цезарь сберег целым, Юпитер — того [1].

Сопоставляя двух хищников и два их поступка, поэт приравнивает Цезаря к Юпитеру и заключает свое замечание лестью <...> Чтобы сравнение получилось остроумным, необходимо особое обстоятельство как основа сообразности двух понятий, иначе это будет не острая мысль, а голая риторическая фигура, лишенная живости,— как мы уже замечали, говоря об уподоблении и т. п. Из одинаковости слов, в которых говорится о рождении Крестителя и рождении Христа,— *«Елисавете же настало время родить»* [2], и о Марии: *«наступило время родить ей»* [3], изобретательный Андраде установил сокровенное равенство меж господом и его предтечей. Чем большим числом таких обстоятельств поддерживается равенство и чем они примечательней, тем ярче блещет мастерство; это мы видим в превосходнейшем сонете, где предметом служит восьмое чудо света и где под стать им показано чудо остроумия. Это сонет дона Луиса де Гонгоры об Эскориале и мудром короле Филиппе:

Священных куполов златые главы!
Вам облака дарят свой алый пыл,
унижен Феб — вы ярче всех светил,
гигантов неба вы лишили славы.

Юпитера лучи — вам для забавы.
Сей храм, что в бегство Солнце обратил,
великому страдальцу посвятил
король великий преданной державы.

Священная опора Властелина,
кто Новым Светом правит и народы
Востока грозной подчинил рукой.

Не хмурься, Время, пощади, Судьбина,
Восьмое Чудо, да продлятся годы,
в которых правит Соломон Второй.

Поэт устанавливает равенство меж двумя благочестивыми и мудрыми королями, и в частности меж двумя див-

ными храмами. Когда сравнение основано на каком-либо необычайном обстоятельстве, оно особенно выразительно. Так, наш всемогущий остроумец писал о свинье, в цирке разродившейся от смертельного удара, который, дав жизнь поросенку, погубил мать; этот редкостный случай сравнивается с рождением Вакха, и к остроумному сравнению прибавляется мораль, где Вакх назван диким зверем:

В ожесточенной игре, в честь Дианы Цезарем данной,
Бок супоросой свинье метким пронзили копьем,
И поросенок прыгнул из раны матери жалкой...
Злая Луцина, и ты родами это сочтешь?
Насмерть хотелось бы ей пронзенной быть множеством лезвий,
Лишь бы для всех поросят горестный выход открыть.
Кто отрицает, что Вакх порожден был матери смертью?
Верьте, сам бог родился так же, как этот зверек [4].

Превосходная и удачно примененная мораль чрезвычайно украсила остроту <...>

Когда соответствие обстоятельств достигает полной аналогии, мы восхищаемся мастерством автора, ибо полная аналогия дает особенно прочную основу для сопоставления и красоту остроте. Мы это видим в изящном, тонком и сладостном сонете Бартоломе Леонардо, посвященном святому Игнатию:

Оружье, как трофей в борьбе с собой,
сложил Игнатий в храме, веря свято,
что даст ему свое Тот, кто когда-то
внушал ему идти на смертный бой.

Так иудейский пастушок пращой,
без царских лат и острого булата,
сразил чистейшим камнем супостата,
творившего звериный свой разбой.

Итак — на битву, новое оружье,
что в испытаньях старого не хуже, —
карай зверей, гигантов умали!

И мудрость принесет святую славу
тому, кто нечестивую ораву
смирил и в дальних уголках земли.

Поэт намекает на ручей Манресу, где святой добыл камень церкви и Петрову стойкость в вере, дабы противостоять Лютеру и прочим еретикам своего времени, и сравнивает святого с победоносным Давидом в превосходной и убедительной аналогии.

Соответствие в именах, поддержанное еще чем-либо, весьма украшает сопоставление. Так, дон Луис де Гонгора, говоря о знаменитых сочинениях святой Терезы, сравнил ее по сходству имен и по общей родине с Тостадо:

Так много создала стихов
и столь фантазией богата,
что ясный дух ее сравним
с пером церковного прелата.
Пускай по сану не равны,
но рядом их поставить надо
по именам: недалеко
от Аумады до Тостадо *

Сходство судьбы и мученической смерти в двух столицах веры двух славных мучеников духовного сана остроумно и назидательно сопоставил святой Лев Великий: *«Как прославлен Иерусалим ослепительным сиянием светоча духовенства Стефана, так знаменит Рим благодаря Лаврентию»*.

Иногда сопоставление делается больше по контрасту, чем по сходству. Так, величайший, героический и святейший папа Урбан Восьмой (в ком ученость и изощренное остроумие были украшением строгости и величавости) противопоставил небесной радуге кольцо богоматери, реликвию, свято хранимую в городе Перудже:

Ярко сверкает кольцо в облаках, переполненных влагой,
Страх прогоняет оно перед разливами вод.
Так Всемогущий хотел: есть колечко куда знаменитей,
И благочинно его город Перузия чтит.
Девы Марии кольцо — ты даруешь уверенность в счастье,
Ибо Девственный брак дело спасенья творит.
И, когда Небо с Землей сочетается в чистом союзе,
С Девой Святой не страшны волны стигийские нам[5].

Если сравнение подобрано возвышенное и общая основа у него и у предмета сравнения благоприятна, тогда мысль получается в высшей степени остроумной. Таковы были стихи, обращенные к королю дону Хайме Завоевателю доктором Хуаном Франсиско Андресом, хронистом королевства Арагонского, писавшим во славу тамошних Кортесов и к чести его величества, знатоком древних, утонченным гуманистом, изысканным поэтом, ученым юри-

* Тостадо по-испански — жареный; аумада — копченая. Имя св. Терезы в миру было Тереза де Сенеда-и-Аумада.

стом, справедливым историком, дабы королевство это имело своего Херонимо Суриту, благодарная память о коем живет в наших умах. Итак, в своем «Похвальном слове арагонским королям» Андрес, равно искусный в стихах и в прозе, пишет:

Как Цезарь, выпустив свой меч из длани,
писал, перенося свой ратный пыл
и подвиги великие в писанье, —
так Хаиме Воитель первым был
и в мужестве своем на поле брани,
и в том, как хроники свои творил.
Кто в нем главенствовал — отважный Конник
или Создатель достославных хроник?

Сопоставление двух доблестных воителей основано также на той особой и общей обоим черте, что они описывали свои деяния.

Некий красноречивый проповедник, прославляя достоинства апостола Индий[6], дал сравнение, из коего вывел превосходство святого над теми, кто открыл Индии миру, ибо апостол открыл их небу; как мореплаватели обогатили Испанию своими флотами, так Франсиско обогатил небо, которое, несомненно, до того было бедней, не владея целой Индией душ христианских.

Можно также основывать сравнение на некой тайне, необычайном случае, совпадении — все это весьма украшает остроумную мысль. Улисс и Аякс спорили о щите славного Гектора, и судьи отдали щит выходцу с Итаки; море, однако, поглотило щит во время бури, и волны вынесли его на могилу Аякса, находившуюся на берегу. Поэт воспел в изящной эмблеме этот случай и справедливое воздаяние более храброму герою, отмщенному судьбой и признанному временем:

Гектора щит Эакида, обрызганный кровью героя,
Греков неправедный суд дал итакийцев царю.
Но справедливей Нептун: сокрушая корабль, бросает
В море тот щит, чтобы смог он господина найти.
С плеском щит принесен к прибрежной могиле Аякса,
Голос упорной волны в недра могилы проник:
«Ты победил, Теламонид, носивший достойно оружье,
Есть, значит, право у нас верить в отмщенье и честь»[7]

Совпадение истолковано с тонким искусством, и сделан вывод о превосходстве одного героя над другим.

Еще более примечательно, когда сопоставление делает-

ся на основе трудности или неясности, остроумно разъясненной. Некий современный толкователь славной жизни пресвятой девы Марии отметил, что божественный ее сын всегда называет ее «жена», особенно же в смертный свой час, когда говорит ей: *«Жено, се сын твой»* [8]. Объяснение дается через сопоставление Марии с той первой женой, которая погубила всех нас. Женой назвал ту земной Адам: *«жена, которую ты мне дал»* [9]; женой же назвал Владычицу Адам небесный. И если Ева, будучи женщиной, сгубила род человеческий, то другая — и во всем другая! — женщина его спасла; та стояла в раю у древа, эта на Голгофе у креста: *«стояла у креста»* [10]. Великолепное сопоставление!

Но если обстоятельство, на котором зиждется сравнение, включает в себя противоречие, тогда мастерство блещет ослепительно. Отдадим дань восхищения прекрасному сонету Лопе де Веги, где остроумие даже превосходит красоту стихов:

В крови уста Адама, ибо ими
божественный запрет нарушил он,
покорный Авель Каином сражен,
чьи раны ртами вопиют немыми.

С Иосифа руками молодыми
блудница плащ сняла, чтоб Фараон
того, чей плащ как звездный небосклон,
гноил года за стенами глухими.

Там видит сына мертвого родитель,
здесь, в рабство проданный, дарует злак
коварным братьям тот, чье имя свято.

Мертв Авель, а Иосиф — победитель,
ведь Каин — брат, а Фараон — чужак, —
о, есть ли смерть коварней, чем от брата!

Поэт начинает с прекрасной параллели в двух первых четверостишиях, затем дает сопоставление, показывает различие и выводит сентенцию.

Незаурядным мастерством отмечены сравнения, к которым примешивается некая трудность,— остроумие здесь удваивается. К блестящему замечанию добавил уподобление и сделал из него вывод великий минорит фрай Фелипе Диес, умнейший францисканец, португалец родом. Святая церковь сопоставляет царицу небесную в день ее вознесения с двумя сестрами, Марией и Марфой. Фрай Диес

замечает трудность: почему не с серафимами в сей день величайшей ее славы? почему с обеими сестрами? И дает блестящее объяснение через изящное и возвышенное уподобление: когда надобно скроить наряд для государыни нашей, с нее не снимают мерку непосредственно, ибо это было бы неприлично, но берут мерку с одной из придворных дам, более других схожей с ее величеством; так же и в сей день, когда владычице небесной надобно скроить лучший ее наряд для величайшего ее торжества, мерку ее несравненных заслуг снимают — худо ли, хорошо ли — с двух женщин: одна — воплощение жизни деятельной, другая — созерцательной; натура ангелическая и натура человеческая; церковь воинствующая и церковь торжествующая; благодать и слава. Ибо царица небес все это в себе вмещает.

Подобные остроумные сравнения служат не только для панегирика, но также и для морали,— плодом сопоставления является тогда мудрая сентенция. Таковую находим мы в стихах поэта-философа Бартоломе Леонардо, нашего арагонца, в ком изощренность соперничала с мудростью. Сравнивая смерть двух людей, неравных по положению, он делает глубокое замечание и дает ответ в поучительной метафоре:

Маркиз, в Гвадалахару я попал
в тот самый час, когда металл печальный
оплакивал (и заступ погребальный)
прах герцога, творя один хорал.

А в доме рядом Крест святой позвал
сынка моих хозяев в путь прощальный
(здесь, без машин осадных, врач фатальный —
страшнее, чем Сагунту Ганнибал!).

Мой кучер, деликатная особа,
поэт и музыкант в душе, два гроба
увидел, коим выпало одно, —

«О смерть! — воскликнул он. — О мастерица!
Зачем в одной валяльне теребится
шерсть тонкая и грубое сукно?!»

Обычно к сравнению примешивают некую антитезу, противопоставление, что придает мысли изящество: сходство и различие, переплетаясь, создают радующий остроумием узор. В проповеди, уснащенной острыми мыслями, магистр августинец, фрай Габриэль Эрнандес, столь же

славный теолог, как и проповедник,— видимо, господь даровал особый успех на кафедре членам сей святой семьи[11],— сравнивает двух братьев, притязавших на два ближайших к Учителю места, одесную и ошую[12], и замечает, что, насколько велик был Иоанн в писаниях, настолько же святой Иаков — в ратном деле; Иоанн прославил себя пером, святой Иаков - мечом; шли они разными путями, но оба удостоились венца.

С великим мастерством противопоставил фрай Луис де Леон жену, облеченную в солнце (Апок., 12: Mulier amicta Sole), с ее божественным сыном, облачившимся на горе Фавор в снег (Матф., 17): *Одежды же его сделались белыми, как снег.*

Жар солнечный и снега чистота
в союзе дивном белизны и света
Марию облачили и Христа
в красу, которая слепит поэта;
была, как снеговой покров, чиста
Мария, в солнце ясное одета,
а Сын, явившийся светилом новым,
был белоснежным облачен покровом.

И это Солнце, согревая Снег,
его красу теплом не растопило,
так яркостью своих сыновних нег
Ей чистоты добавило Светило,
а Мать чудесное Дитя навек
своей природой светлой одарила:
так Чистая, подобием зерцала,
сияние дарила и вбирала.

Сочетание нескольких сравнений образует приятнейшую гармонию, показывая равенство или же превосходство. Отличное рассуждение находим у иезуита, отца Валентина де Сеспедеса, прекраснейшего оратора нашего времени, в панегирике святому Иосифу. Родословную святого проповедник изобразил в виде лестницы Иакова и показал на каждой ступени превосходство Иосифа над славными предками. Святой Иосиф, говорит отец проповедник, был выше всех патриархов: он превзошел Авраама, ибо, узнав, что жена его в тягости, ждал дольше и поверил в ее невинность; превзошел Исаака радостью; Иакова — служением еще более прекрасной Рахили; Иосифа — целомудрием и тем, что собирал небесное зерно в Вифлееме, *«доме хлеба»;* Моисея — тем, что зрел бога не в терновом кусте, но на руках матери назареянки; превзошел и пророков, ибо

те лишь возвещали господа, и если Иоанн указывал на него пальцем, то Иосиф — повелевал ему и поддерживал его своим трудом; превзошел апостолов, ибо Петру поручено было стадо овец, а Иосифу — всего одна, зато с агнцем, величайшее сокровище неба; превзошел херувимов — они охраняют рай телесный, Иосиф же — рай духовный, Марию. Так, ступень за ступенью, исходя из имени Иосиф, означающего прибавление, проповедник ведет его ввысь, вплоть до оспаривания у святого духа звания супруга, коего святой Иосиф удостоился своим рвением и нежностью.

РАССУЖДЕНИЕ XV

Об условном, вымышленном и чем-либо подкрепленном сопоставлении

Смелость таланта доходит у некоторых до того, что они рассуждают о несуществующем, как будет показано в этом разделе. Часто случается, что соответствие и аналогия меж сравниваемым и тем, с чем сравнивается, не полны; тогда их либо дополняют от себя, либо выражают в виде условия. Таким образом, остроумное сравнение может быть двух видов — абсолютное и условное. Абсолютное, когда высказывается прямо и основано на полном соответствии меж субъектом и тем, с чем он сравнивается. Это мы видим в сонете о святом Мартине сочинения Лопе де Веги:

По Новому и Ветхому завету
два славятся плаща, из них один, —
соблазн презревший, чести господин, —
Иосиф бросил, послужив обету.

Другой — являя милосердье свету —
Мартин порвал, одну из половин
отдав тому, чей звездный плащ един,
несущий в центре жаркую планету.

Какой из двух ценнее? Плащ Мартина!
Пускай был плащ Иосифа чудесным
и чище всех на свете покрывал, —

раз Бог благоволил подарку сына,
то плащ Мартина стал плащом небесным
и плащ Иосифа в себя вобрал.

Сопоставление здесь приводит к вопросу, поэт как бы домысливает соперничество и показывает преимущество в гиперболе, и, хотя стиль не очень возвышен, это возмещается смелостью мысли, качеством более важным. При сравнении двух понятий одно из них может превосходить другое или не вполне, не во всем ему соответствовать; в обоих случаях от изощренного ума требуется особое мастерство. Славный эпиграмматист с присущей ему тонкостью говорит о том, что Антоний, убив Цицерона, оказался более жесток, чем Потин:

Равным фаросскому злу преступленьем запятнан Антоний,
Обе священных главы оба отсекли меча.
Той головою ты, Рим, в увенчанных лавром триумфах
Славен был; этою ты горд был, когда говорил.
Дело Антония все ж тяжелей преступленья Потина:
По приказанью — Потин, этот же действовал сам [1]

Установив сперва равенство, поэт затем делает поправку, чтобы показать более жестокий нрав Антония; благодаря таким поправкам рассуждение искусно развивается и выразительность его удваивается, как будет сказано в своем месте. Дон Луис де Гонгора в одном — и не худшем — из своих романсов писал:

Вот три грации Венеры,
что ты там ни говори, —
грациозность этих граций
только в том, что граций три.

Затем он в том же романсе переходит ко второму роду сравнений — к восполнению аналогии или соответствия условным высказыванием:

Хоть не жемчуг имя девы,
блещет жемчугом она
(к слову, раковина блещет,
как Венерина луна).

Поэт намекает на раковины в гербе дамы, имя которой было Пиментель, и, не найдя соответствия в имени для игры «Маргарита-жемчужина», находит его в раковине, скрывающей, как жемчужину, красоту дамы. Этот способ — дополнить соответствие вымыслом, дабы основа для сравнения была более прочной,— один из самых блестящих приемов остроумия. Так, великий наш остроумец, увидев

мать и сына, которые оба были кривы, но отличались красотой, сказал:

Мальчик кривой, ты один матери глаз бы свой отдал,
Будешь Амуром слепым, будет Венерой она[2].

Постарайтесь оценить эту остроту, до наших дней мало было создано более замечательных. <...>

Остроумие здесь в том, что поэт дополняет соответствие,— будь мальчик слеп, а мать с обоими глазами, они бы походили на Венеру и Амура; и заметьте, что если бы на самом деле было так, будь мальчик слепой, а мать с отличным зрением, сравнение с Венерой и Купидоном было бы остроумно, но не в такой степени, ибо здесь поэт показал свое искусство, придумав соответствие.

Иногда, чтобы провести сравнение, придумывается невозможное условие — тогда прием приближается к преувеличению, другому важному виду остроумия. Так, знаменитый певец героических дел Валерий Максим, рассказывая о славе Сципиона Африканского, на которого даже недруги-варвары приходили поглядеть как на некое чудо и на коленях воздавали ему почести, будто божеству, писал: *«Множество главарей разбойничьих стекалось к Сципиону Африканскому, чтобы посмотреть на него; отбросив оружие, они приходили к дверям и громко объявляли Сципиону, что пришли не враги его жизни, а почитатели его добродетели; они ожидали лицезреть его и говорить с таким мужем, как небесного благодеяния; они почитали дом его как некий священный алтарь или святой храм и, жадно ловя Сципионову десницу, долго покрывали ее поцелуями, а затем, оставив в сенях дары, какие обычно посвящают бессмертным богам, довольные тем, что им довелось увидеть Сципиона, возвращались домой».*

От изящного повествования автор переходит к остроумному возвеличению: *«Что выше такого плода величия? Что прекрасней? Приведя врагов в восхищение, он укротил их злобу; своим видом он смирил наглый взор разбойников. Звезды, сошедшие с небес к людям, не могли бы вызвать большего благоговения»*[3].

То есть он говорит, что, если бы звезды небесные покинули горнюю свою обитель и спустились на землю, чтобы жить меж людьми, им бы не снискать большего преклонения,— пример остроумия в условном сравнении.

Условие также высказывают как причину или оправдание того, что сопоставление не получается; если б, мол,

причины этой не было, тогда можно было бы сравнить. Некий старинный поэт[4] говорит о двух королях-братьях, доне Педро и доне Энрике:

Однажды поссорились братья,
и был жестоким их бой.
Один из них был бы Каин,
если б остался живой.

Условие не всегда бывает выражено, оно может подразумеваться, и дальнейшее рассуждение идет своим чередом. Неистощимый наш Вега, вдохновляемый источником Аонид, воспевал одного Карла — хотя мог бы и двух — и добавил к сравнению свой вывод:

Его путь, по воле Небес,
короток был и бесславен,
чтоб не было Карла, который
Карлу Пятому равен.

Как толкование тайны поэт приводит краткость жизни — тогда как ее длительность могла бы стать условием и основой сходства двух Карлов. Порой, хотя для сравнения берется нечто великое, его изображают как недостаточно великое, лишь отчасти достойное этого предмета,— это будет остроумное преувеличение, вроде следующего:

Кто вас увидел хоть раз, —
увидев другую Венеру,
видит лишь то, что в меру
напоминает вас.

Природа сумела высечь
ваш лик на все времена,
и черточка ваша одна —
источник красы для тысяч.

Как уподобление может служить ответом на некий вопрос, так и сравнение — изящным решением трудности. Кто-то обратил внимание на таинственные слова «Песни Песней» примененные церковью к Владычице Эмпиреев в час ее славного вознесения: *«Кто эта блистающая как заря, прекрасная как луна, светлая как солнце, грозная как полки со знаменами?»*[5] Автор задается вопросом: почему ее называют и зарей, и луной, и солнцем, и звездами? И отвечает: потому что Мария одна равна всем светочам небес, всем хорам святых, всем чинам духов крылатых; она могла бы восполнить все те звезды, которые смел с неба при своем падении сатана: если он своим хвостом сшибает звезды, царица небесная венчает ими свое чело.

Сравнивать можно и с самим же предметом, с иным его состоянием, иными чувствами человека в иные времена,— то есть сравниваются его следствия, либо по сходству, либо по несходству, либо показывается преимущество. Так, дон Луис де Гонгора сравнивает Христа рождающегося с Христом умирающим и противопоставляет хлев кресту:

Повиснуть на кресте, раскинув длани,—
в груди копье и в терниях висок
во славу нашу выплатить оброк
страданьями — геройское деянье!

Но и твое рождение — страданье,
там, где великий преподав урок,
откуда и куда нисходит бог,
закут не застил крышей мирозданье!

Ужель сей подвиг не велик, господь?
Отнюдь не тем, что холод побороть
смогло дитя, приняв небес опеку, —

кровь проливать трудней! Не в этом суть:
стократ *от человека к смерти* путь
короче, чем *от бога к человеку!*

Можно также сопоставить предметы неодушевленные и сравнивать их либо по сходству, либо по преимуществу одного над другим — чтобы мысль получилась остроумной, меж ними тоже следует искать общую основу. Некто обратил внимание на эпитет, данный святым Фомой в тексте, на который поется в церкви сладкозвучный антифон: *«О, святое пиршество»*, где алтарный стол назван залогом райского блаженства: *«И будущего блаженства дается нам залог»*. Залог, рассуждает автор, всегда должен стоить больше, чем заем,— для верности; если тебе дают взаймы сто дукатов, то залог должен стоить двести; но если так рассуждать, выходит, что святое причастие — нечто большее, чем блаженство райское. Как это возможно? Ведь если здесь присутствует сам Христос, то и в раю он тоже присутствует, и мы его там увидим лицом к лицу? В чем же преимущество залога? Можно было бы ответить, что причастие названо «залогом», дабы показать, что душа человека, причащающегося с благочестивым усердием, наверняка попадет на небеса, ибо богу вручают залог и получают у него кредит на райское блаженство. Но такое объяснение недостаточно, надо ведь понять, почему залог тут больше займа. И автор отвечает: святое причастие кое

в чем превосходит райское блаженство, ибо если в раю душа соединяется с богом в блаженном лицезрении, она там наслаждается, но делом не заслуживает этого; здесь же, во время священного таинства, она и наслаждается и заслуживает; ее залог, вручаемый богу, все возрастает; это постоянный обмен с прибавкой, награда и заслуга; потому справедливо названо причастие верным и надежным залогом райского блаженства. Отличное сопоставление и остроумное толкование — куда лучше тех, где много метафизики и мало содержания.

В многочисленных сравнениях, где приводится ряд образов, одни из них могут быть одушевленные, другие — неодушевленные. Посмотрим мадригал, обращенный к святому Стефану[6]:

Те, что побили Стéфана камнями,
на камень тупостью похожи сами;
а тот, кто камни встретил на коленях,
тверд, словно камень, в роковых мученьях;
камнями стали имена слепцов,
казнивших ясновидящих отцов;
но Бог, который камни все венчает,
на каждый камень камнем отвечает:
тот обращает грешного в гранит,
тот ранит, тот увечит, тот целит.

Чем необычней и существенней основа для сравнения, тем оно изящней и остроумней. Рассуждения о священных предметах обычно основаны на каком-либо месте из Священного писания, хотя затем, для придания остроты, привлекаются и разные другие обстоятельства. Так, некий умнейший писатель в панегирическом толковании жизни двух славных Винцентиев, патронов Валенсии, основывался на том, что один в этом городе родился, а другой — умер, то есть тоже родился для иной жизни; итак, оба родились там: один для великой благодати, другой для великой славы. И тут автор берет место из Апокалипсиса, глава 3, где сказано: *«Побеждающего сделаю столпом в храме»*. Указав на тайный смысл этих слов, он сравнил мощь победителя с мощью столпа — заслуга и равная ей награда — и, основываясь на столь бесспорном авторитете, сказал, что Христос, как истинный Алкид, поставил в знак своей доблести и милости два сих победоносных столпа в знаменитом городе, пределе чудес господних и non plus ultra[7] божеских милостей.

РАССУЖДЕНИЕ XVI

Об остроумии в выражении различия

Всякий подлинно изощренный ум способен рассуждать по-всякому, и так и эдак,— где не удается остроумное уподобление, там он поворачивает вспять и ищет изящного различия. Так же как в аналогиях,— когда не обнаруживалось меж двумя понятиями соответствия, мы искали контраста и противоречия; в этом-то и есть суть всяких сопоставлений. Различие противоположно равенству, ибо в его основе лежит несходство или противоречие двух понятий, тогда как при равенстве предполагается их соответствие. Великолепную мысль с изумительно сильным выражением различия находим в сонете Бартоломе Леонардо на смерть подателя жизни:

Из жалости к Творцу его творенья
выказывают скорбь свою во всем,
без солнца ночь овладевает днем,
во времени чужом творя затменья.

Безмолвные могильные каменья
дрожат в уединении сыром,
исторгнув прах, в страдании своем
похожий на живые воплощенья.

Дробятся горы, плачут цитадели,
на звездах траурные одеянья,
и храм рыданья к небесам вознес.

Все на земле скорбит, так неужели
я, за кого страдал он, на страданья
земли взирая, не исторгну слез?!

Поэт рассуждает о различии меж бесчувственным человеком, который и есть причина гибели творца, и прочими творениями, обретшими чувства, ибо даже камни раскалываются от скорби. Поразительна у этого великого поэта легкость слога — кажется, что и в прозе речь его была бы не более непринужденна, он поистине был владыкой слова.

Чтобы различие было остроумно и возвышалось над простой риторической фигурой, требуется также некое особое обстоятельство, дающее основу и почву для острой

мысли. Это мы видим в глубоком и изысканном сопоставлении, сделанном святым Львом, которое он заключает весьма изящным выражением различия. Святой Лев сопоставляет двух основателей Рима языческого — Ромула и Рема — и двух основателей Рима христианского — святого Петра и святого Павла. «Первые,— говорит он,— сделали тебя учителем заблуждений; вторые — учеником истины; первые водрузили в тебе престол царства земного; вторые — царства небесного. Один из тех двух язычников запятнал твой пьедестал братней кровью; христианские святые своей кровью восстановили его чистоту. *Это — мужи, чрез которых тебе, Рим, воссияло Евангелие Христово; и, бывший учителем заблуждений, ты стал учеником истины. Это — отцы твои, истинные пастыри, в царствие небесное вводя тебя, они лучше и счастливей основали тебя, нежели те, чьими стараньями были заложены основания первых твоих стен: ведь тот из двух, что дал тебе имя, запятнал тебя братоубийством»*.

Особое обстоятельство, которое дает повод сделать тонкое замечание и установить различие, может быть найдено в любом из атрибутов субъекта — в его причинах, следствиях, свойствах, случайных совпадениях или других связанных с ним событиях. Последнее использовал Лопе де Вега в сонете, посвященном святому великану:

Гиганты, гору взгромоздив на гору,
себя в пределы неба вознесли, —
гордыня, бренное дитя земли,
их погнала к небесному простору.

Но в миг, когда алмазный свод их взору
открылся, пламенеющий вдали, —
их с тверди стрелы жаркие смели,
с Немвродом вместе присудив к позору.

Но ты, святой гигант, совсем иначе
на небо поднялся, залог удачи —
то, что гордыню ты отринуть смог.

Все небо на твоих плечах почило,
Путь в божье царство открывает сила,
но силу эту может дать лишь бог.

Из различия следствий иногда можно вывести различие причин. Так, Плиний в своем «Панегирике» прославил Траяна за то, что тот при триумфе вошел в Рим пешком, окруженный сенаторами и всадниками, тогда как прежние

императоры обычно въезжали на триумфальных колесницах, в которые были впряжены дикие звери, а порой и царственные пленники. Триумф же Траяна, говорит Плиний, был торжеством не над терпением подданных, но над гордыней предшественников: *«Прежних [триумфаторов] обычно ввозили или вносили в город, и везла их не то что четверка, да еще белоснежных лошадей, но люди на собственных плечах, в чем еще больше высокомерия. А ты, выдаваясь среди прочих только своею статью, не над смирением нашим вознес свой триумф, но над спесью Принцепсов»* [1].

Где бы ни появился мастерски изложенный контраст, он все украшает приятной антитезой. Прекрасно звучит она в остроумном сопоставлении, где наш Марциал сочетал сходство и различие:

Чистой Левина была, не хуже сабинянок древних,
И даже строже сама, чем ее сумрачный муж,
Но, лишь она начала гулять от Лукрина к Аверну
И то и дело в тепле нежиться байских ключей, —
Вспыхнула и увлеклась она юношей, бросив супруга:
Как Пенелопа пришла, но как Елена ушла [2].

Начав сравнением, содержащим преувеличение, он затем устанавливает различие меж водами, в которых купаются, и пламенем любви, в котором воспламеняются, а венчает эпиграмму изящным противопоставлением равенства и неравенства — Пенелопы и Елены. <...>

С обычной своей изобретательностью Патеркул, заметив сходство в именах, показывает различие в делах — где объем сочинения невелик, там еще встретишь совершенство отделки. Первый Сципион, говорит автор, открыл путь для римской доблести, второй — для изнеженности [3].

В любом виде остроумия весьма выгодно обыграть имя, связав его либо с каким-то качеством субъекта, либо по соответствию и совпадению. Прибегнув к каламбуру, искусный в стихах и прозе Хуан Руфо устанавливает подобие имен и различие всех других обстоятельств. Одной ослепительной красавице, тем более прекрасной, что вдобавок была она целомудренной, он писал:

О бога ради, *Анна* * , — ты *Диана?*
Но ты ее прекрасней и пышней.
Ты Солнце? Но с природою твоей
оно не сходно, пусть и первозданно.

* По-испански начало сонета звучит: «Di, Ana, ¡ eres Diana»?

Беллона? Но у ней душа тирана.
Венера? Но легко сходиться с ней.
Так кто же ты, о чудо наших дней,
нас поражающая непрестанно?

О Анна, и Диану ты затмила!
Краса Венеры и Минервы сила
в тебе сошлись, и Феба ясный свет.

Ты женщина, которой год от года
все больше дарит щедрая природа,
и даже то, чего на свете нет!

Сонет этот так насыщен острыми мыслями, что в нем одном более сотни острот из числа тех, что порой составляют пышную, но бесполезную словесную листву, не принося плодов остроумия. Святой Бернард с упоительным изяществом выводит противоположность из различия имени Евы и истинной матери всех смертных — ведь если прочесть наоборот имя Ева, получится — Аве, приветствие, возглашенное Марии.

Различие может также служить превосходным объяснением какого-либо странного совпадения — тогда прелесть этого приема достигает красоты совершенной. Так, кордовский поэт[4], что и в советах был остер, узнав, что ослеп граф де Сифуэнтес, мальчик редкой красоты, сочинил на этот случай стихи, в коих показал различие меж слепотой и красотой и дал такое остроумнейшее объяснение:

Был стократ Создатель, прав
в милосердии бездонном,
сделав графа Купидоном,
чтоб не стал Нарциссом граф.

Поэт указывает на сходство субъекта с одним образом, с Купидоном, и на несходство с другим, с Нарциссом; сопоставление здесь двойное, а стало быть, и остроумия вдвое. Бывают удвоенные различия, характеризующие две стороны субъекта. Так, Веллей сказал о Гомере, что у того не было предшественников, кому бы он мог подражать, не было и преемников, что могли бы подражать ему[5]

Смесь сходства и различия с изящным их противопоставлением делает этот прием весьма выразительным. Изысканный Марино, этот итальянский Гонгора, сравнивал и показывал подобие и различие святого Стефана с его божественным вождем в следующем необычном сонете:

Где, умирая, жизнью присягал,
Ты шел за Богом, подвига взыскуя,

И первого Вождя на брань святую
Израненной стопой сопровождал, —

Там каждый камень обращен в кристалл,
В венец вплетаясь твой и обрамляя
Нетленную обитель вековую,
Где Бог и Вождь твоим соседом стал.

И если в смертный час его, скорбя,
Раскрылись камни — дружественной силой
Тебе они служили, возлюбя.

Ему глухие, мрачные могилы
Земля разверзла — Небо для тебя
Свои врата златые растворило [6]

В одно рассуждение могут быть включены многие сравнения, в одних показано сходство предмета с чем-либо, в других — его отличие; сопоставление тут получается, таким образом, двойного характера. Так, некто поставил победоносную Уэску впереди всех городов Испании как счастливейшую мать двух славных мучеников, святого Лаврентия и святого Винцентия, красы Испании и славы вселенской церкви, и применил знаменитое в истории соперничество меж матерью братьев Гракхов и другой римской матроной, каковую историю с большим красноречием рассказывает Валерий Максим. Обе матроны соперничали в изяществе и богатстве нарядов; одна явилась в блеске драгоценностей, другая же вывела своих сыновей, двух Гракхов, и сказала, что эти смелые юноши — вот все ее наряды и драгоценности; все вокруг признали разумность ее слов и провозгласили ее победительницей спора [7]. Так и Уэска — вполне возможно, что другие города превосходят ее красотою зданий, садов, гаваней, крепостей, дворцов, богатством и числом жителей, но если Уэска появится со своими двумя сынами, двумя мучениками, двумя левитами Лаврентием и Винцентием, все прочие города вынуждены будут ей уступить и назвать ее Urbs Victrix Osca * — такая надпись выбита на ее старинных монетах.

Марциал сравнивает дворец Цезаря и чертоги Юпитера; показав их равенство во всем, он затем ставит Цезарев выше, а под конец переворачивает мысль и говорит, что

* Победоносный город Уэска (*латин.*).

даже огромный этот дворец мал для столь великого владыки:

Царственным ты пирамид строениям, Цезарь, посмейся:
Уж на Востоке молчит варваров гордость — Мемфис.
Мареотийский дворец ничтожней палат Паррасийских:
Великолепней не зрел день ничего на земле.
Семь здесь как будто бы гор взгромоздились одна на другую,
И фессалийский не так Осса вознесла Пелион.
Так они всходят в эфир, что, теряясь в звездах блестящих,
Светлой вершиною гром слышат из тучи внизу.
И озаряет дворец божество еще скрытого Феба
Ранее Кирки, отца видящей утренний лик.
Но хоть, касаяся звезд, вершиною дом этот, Август,
С небом равняется, он для повелителя мал[8].

Гипербола здесь столь же смела, сколь дерзка лесть <...>

Когда различие сдобрено толикой критики и насмешки, рассуждение звучит особенно пряно. Ведь горечь — необходимая в соусе приправа для изысканного вкуса. Отличный мастер таких лакомых блюд, сочетавший рассудительность и остроумие, Траяно Боккалини, изображает спор двух славнейших королевств Италии — Рима и Неаполя; появляется Аполлон и выносит такое решение: по величине Неаполь всегда уступал Риму, зато Рим уступает Неаполю в красоте местоположения; Рим должен признать, что в Неаполе людей больше, зато Неаполь должен помнить, что в Риме больше личностей; неаполитанские таланты и вина должны сперва побывать в Риме, чтобы обрести там совершенство и стать более приятными вкусу людей разумных и просвещенных; потому в Риме лишь все римское считается самым лучшим; человек, живя там и никогда не покидая пределов города, может сказать, что объездил весь свет. И если Неаполь стоит впереди всех городов мира по искусству объезжать лошадей, то Рим славен уменьем шлифовать и улучшать вкус людей. В Неаполе больше дворян, в Риме больше энкомьенд[9] Среди римлян достойны звания дворян лишь те, у кого есть крест на плаще; зато все, без исключения, господа из Неаполитанского Совета по праву считаются дворянами, каковую привилегию им дает обычный нательный крест.

Назидание и критику соединил в своем сонете Вильямедиана, единственный в наши времена по тонкости в насмешке:

Коль есть святой среди тщеты оплот,
пусть будет им души покой смиренный

в уединении, где дух согбенный —
добыча мудрости, а не забот.

Пускай в ладони алчные течет
металла золотого ливень бренный,
пусть лестью тешится глупец надменный
среди дворцовых суетных щедрот.

Тщета сиреной манит лицедея,—
ключами от его души владея,
она замкнет все чувства на замок.

А я у тихих волн, под птичьи трели,
свободные от льстивой канители,
остыну от печали и тревог.

Иногда для установления различия нет надобности привлекать другой образ, а можно просто сопоставить субъект с ним же самим в иное время и в иных обстоятельствах. Заключим беседу об этом виде остроумия тем, чем завершается все, и приведем сонет Лопе де Веги, обращенный к черепу:

Сей череп, бывший прежде головой,
как храм, царил среди иных созданий,
чья плоть была приманкой для желаний,
а шевелюра — девичьей молвой.

Здесь рот пунцовел розою живой,
распавшейся от ледяных лобзаний,
и очи стольким душам в час свиданий
дарили изумрудный пламень свой.

Разумный свет сиял под этой сенью,
толчок поступку, мысли и движенью,
всем силам основанье и указ.

О красота, померкшая кометой!
Там, где жила гордыня, — в сфере этой
гнушаются и черви жить сейчас.

РАССУЖДЕНИЕ XVII

Об остроумных переосмыслениях

Этот вид острых мыслей — один из самых привлекательных. Мастерство тут состоит в том, чтобы переосмыслить предмет и обратить его в нечто противоположное

тому, чем он кажется: для этого нужна незаурядная изобретательность и живость ума. Великий Капитан, чей ум был равен храбрости, когда в начале знаменитой битвы при Чериньоле у испанцев загорелся порох, ободрил своих солдат словами: «Ба, не беда, это нам заранее устраивают иллюминацию в честь нашей верной победы» [1]. Быстрота изобретательного ума сказалась тут в истолковании бедствия как счастливого обстоятельства, благоприятного для испанцев.

Хотя в этом роде острот более важно остроумие, чем истинность, все же и тут для соответствия требуется некая общая основа или хотя бы видимость сходства с тем, чем желают представить переосмысляемый предмет. Это мы находим у Марино, в стихах о ране в груди Христа:

О рана сладкая любви!
Не рана — сердце раскрывает
Уста пречистые свои
И к духу моему взывает.
И капля каждая, что ты
Роняешь, истекая кровью, —
Еще один язык благой, исполненный любовью [2].

Перетолкование более обоснованно, когда исходное понятие каламбурно связано с тем, в которое его переосмысляют,— открываются как бы две стороны его, две грани. Так, когда Цезарь, приплыв в Африку, соскочил с корабля на берег, он упал, но тут же поправил дурную примету, сказав: «Teneo te, Africa», то есть не «Я упал», но «Я захватил тебя» [3]. Падение он умышленно смешал с захватом земли — в этом соль остроты.

Если поводом для перетолкования служит особое обстоятельство, острая мысль получается более убедительной и яркой: соответствие субъекта с тем понятием, в которое его превращают, придает мысли основательность. Когда кто-то осуждал имя некой дамы, весьма скромной и миловидной, называя его жестким и неподходящим к ее красоте, ибо ее звали Д. Н. де Эспинар *, кордовец Руфо с присущей ему живостью ума сказал:

Воистину прекрасно имя ваше:
ведь роза, чем колючее, тем краше.

Остроумный поворот мысли он основал на сходстве имени Эспинар с названием шипов прекрасного цветка и

* Эспинар — заросли колючего кустарника (*исп.*).

тем расцветил свое изречение. Сходство звучания и совпадение слов достаточны для изящного переосмысления: о легкой смерти, которой завершилась весьма тяжкая жизнь некого человека, кто-то сказал, что тут следовало бы говорить не «уход из жизни», а «выход».

Весьма помогает переосмыслению подобие — но там, где другой прибег бы к простому уподоблению, человек остроумный усиливает мысль изящным сдвигом смысла. Мудрый Альчиати говорит, что дворец, вопреки своей видимости, это на самом деле тюрьма; золотые цепи на придворных — не украшения, но оковы; богатство — решетка. Назидательную эту эмблему он изображает, рисуя придворного в оковах, и дает такое объяснение:

Суетен этот дворец, палатинских клиентов плодящий.
Даже оковы у них в золоте, как говорят[4].

Подобие может придать перетолкованию убедительность и остроумной мысли яркость. Превосходно сделала это донья Мария Ньето де Арагон, увековечив блаженную память о государыне нашей донье Исабели Бурбонской и заодно стяжав славу вечную благородному своему таланту:

Уходит в смертный сон та, что была
в земном обличье красотой явленной,
столь вознесенной над тщетою бренной,
что странницею в двух мирах жила.

Луч жизни Парка тьмою пресекла,
но высь зажгла маяк для несравненной,
восход закату — неизменной сменой,
как ни стремится свет похитить мгла.

Еще светлее царство света в смерти,
еще бессмертней в звездной круговерти,
где распылился свет, но не исчез.

И Солнце, уходя с приходом ночи,
не застилает темнотою очи,
впечатывая свет в глаза Небес[5]

Замечательно украсил уподоблением переосмысления такого рода красноречивый и возвышенный проповедник, францисканец Каррильо; он сказал, что, когда в диспутах и спорах выражают сомнение в непорочном зачатии Пресвятой девы, то этим не только не наносят ей ущерба, но, напротив, еще больше ее прославляют — такие мнения как

удары портняжного ножа, коим ловкий мастер делает в нарядном костюме прорези, чтобы видна была золотая ткань подкладки, прежде сокрытая: *«Стала царица одесную Тебя; одежда ее шита золотом. В испещренной одежде ведется она к Царю; за нею ведутся к Тебе девы, подруги ея»* (Псалом 44) [6].

Иногда переосмысляется не само событие, но обстоятельства, служащие ему причиной, и вместо них подставляются другие, не те, что мы думали прежде. Этим приемом воспользовался Бартоломе Леонардо, воспевая дивный кровавый пот Христа, господа нашего, в саду Гефсиманском и объясняя его причину так:

Мой воин, внятен вам какой приказ?
Какое Таинство, какая сила
все тело ваше кровью оросила
при мысли, что грядет исхода час?

Когда б душа иной росою вас
вооружила или усыпила, —
но ждете вы не новых сил, а пыла,
чтобы в страданьях дух ваш не угас!

Не страх открыл горячих вен затворы
и точит бисерную кровь сквозь поры, —
ее бы он, скорее, охладил,

но просто, увидав в своей печали
мою вину, вы гневом воспылали:
мой грех усугубил ваш скорбный пыл.

Весьма смелое преобразование — событию придается причина, для нас неожиданная. Как-то перед сражением на храброго графа де Кабра надевали доспехи, и он вдруг начал дрожать всем телом, так что даже зубы стучали; рыцари его были весьма удивлены, но граф им сказал: «Не удивляйтесь, дрожь сия не от страха, но от силы — это плоть моя страшится тех опасностей, в которые ее ввергнет мой дух».

Порой в обратном смысле истолковывают чувства и придают им совсем иную окраску. Марциал писал о неправедном намерении Антония убить Цицерона: «Какой смысл пытаться сковать молчанием этот красноречивый язык, если отныне на языках у всех римлян будет хвала ему и хула тебе?»

Выгодно ль столько платить за молчание уст благодатных?
За Цицерона теперь каждый начнет говорить [7].

Когда папа Адриан VI сказал, что велит бросить в Тибр язвительного Пасквино[8], чтобы положить конец его злоречию, остроумный герцог де Сеса, посол Испании, заметил: «Не стоит этого делать, святейший отец, ибо он превратится в лягушку и, если сейчас квакает только днем, тогда будет квакать и днем и ночью»[9].

В этом виде остроумия также могут быть всяческие оттенки, позволяющие приятно его разнообразить. Весьма изящно получается, когда предмет превращают в его противоположность, как то мы видим у старинного, но полного души поэта:

Ты дал мне бусы из перлов,
но перлы, что льются из глаз,
смягчат, если я не скончаюсь,
и самый твердый алмаз.
Ранят меня оковы
браслетов твоих и колец,
и я уже не надеюсь,
что их расточит Творец.

К перетолкованию здесь примешано противопоставление, которое изрядно его украшает. Остроумно представил радость как горе столь же тонкий в мыслях, как и в чувствах, Хорхе де Монтемайор. Португалец[10], а значит, влюбленный, он сказал:

Любовь, ты мне подарила
сладость свиданья для муки,
чтобы горечь разлуки
меня еще больше язвила.

Прибегнув к каламбуру, объяснил некто свой деланный плач, изобразив его как смех: «Смеюсь над этой рекой слез». Двояким образом истолковав слово «río» *, он дал понять, что слезы так обильны, что текут рекой, и в то же время, что горе его так ничтожно, что вызывает у него смех.

Не довольствуясь простым переосмыслением, можно превратить предмет в нечто большее — прием этот весьма изящен и придает предмету возвышенность. Дон Луис де Гонгора сказал:

Сей край навеки стал твоим,
ты вечно властвовать им вправе,

* Río по-испански — смеюсь и река.

хвалу твоей крылатой *славе* *
поет крылатый серафим.

Не менее остроумно писал кавалер Гварини о мотыльке, ибо все великие поэты сообщают остроумием особую прелесть даже самым ничтожным темам:

Жадной бабочкой ночною
Стало сердце — так со мною
Обошлась любовь. И снова
Возле пламени двойного
Глаз прекрасных за игрою
Вьется, кружит, замирает —
И, увы, в огне любимом
Примет смерть и станет дымом,
Но пока тепло впивает,
Предвкушая в нетерпенье
Смерть — и Феникса рожденье [11].

Смелым преувеличением украсил Флор, неизменно блистающий умом, описание гибели Брута сразу после того, как он нанес кинжалом смертельный удар сыну Тарквиния Арунту: то была не смерть, говорит Флор, но преследование прелюбодея даже в иной жизни: *«...до тех пор, пока Брут собственной рукою не убил Арунта, сына царя, и от полученной раны не испустил дух на трупе врага, как бы не желая дать прелюбодею скрыться и в преисподней»* [12].

Дон Луис де Гонгора добавил к преувеличению тайный смысл и в концовке дал тонкое переосмысление:

Однажды споткнулась Дантея
(рядом с которой фея —
словно селянка простая,
а скромность — пустая затея), —
споткнулась нимфа морская
и так легко на колени
упала, на удивленье
той, что ее презирала,
что даже в своем паденье
ее превзошла немало.

Некто завершил свое сочинение изящным перетолкованием, которым оправдался в непостоянстве:

Других красавиц славил я,
творя стихи, один другого краше:
черновиком служили сестры ваши
чтоб я достойно мог прославить вас.

* Ave по-испански — птица и хвала.

Критика всегда придает острым мыслям особую прелесть, ибо к остроумию мастерского приема здесь добавляется остроумие самого предмета; так что переосмысление, содержащее критику, звучит превосходно. Некому солдату, который нагло требовал царских милостей, похваляясь раной на лице, царь македонский Филипп сказал: «Солдат, в другой раз, когда будешь бежать, не оборачивай лицо назад, чтобы смотреть, не гонится ли за тобой враг». Так царь остроумно представил трусостью отвагу, которой хвалился солдат.

Подобных критических отповедей собрал множество Траяно Боккалини, у него найдем сотни остроумнейших истолкований разных предметов, представленных чем-то совершенно противоположным тому, чем они казались прежде. Прочти у него речь католического короля дона Фердинанда, пожелавшего быть причисленным к знаменитым героям и встретившего противодействие своих же арагонцев. Великолепно передано и рассуждение Великого Капитана[13], но еще лучше — защита Гарпократом своего молчания. Однажды, рассказывает Боккалини, Аполлон неожиданно велел призвать к себе Гарпократа, этого великого наставника в молчании, и сказал, что до сих пор восхищался его молчанием, но теперь вдруг ему, Аполлону, захотелось услышать, как он говорит; на это Гарпократ пожал плечами в знак того, что говорить не может; Аполлон попросил его на сей раз нарушить молчание и побеседовать на какую-либо возвышенную тему. Гарпократ продолжал молчать, только приложил палец к устам; разгневанный Аполлон приказал ему, хочет иль не хочет, сейчас же заговорить. Тогда Гарпократ склонился к его уху и шепотом сказал: мир так, мол, испорчен, что лишь тех можно считать разумными, у кого есть глаза, чтобы видеть, ум, чтобы понимать, но нет языка, чтобы говорить. Такой ответ весьма раздосадовал Аполлона, и, обратившись к присутствующим, он сказал, что теперь-то окончательно убедился в том, что Гарпократ — один из тех невежд, кто под видимостью мудрого и весьма достойного молчания прячет и таит самое грубое невежество.

Перетолковать можно не только событие свершившееся, но также и ожидающееся в будущем — это будет переосмысление грядущего. Марциал сказал о сыне Цезаря, что прясть нить жизни ему должны не Парки, но прекрасная Юлия, и добавил, что, по его мнению, она может уже

начать прясть, но так как новорожденный будет наследником Империи, то вместо нити жизни у нее будет пряжей золотое руно Колхиды.

О, народись! Ты судьбой обещан дарданцу Иулу,
Истинный отпрыск богов, мальчик великий, родись!
Чтобы маститый отец бразды тебе вечные вверил
Для управленья вдвоем миром до старости лет.
Пусть белоснежным перстом тебе Юлия нить золотую
Тянет и выпрядет все Фриксова овна руно[14].

Эта эпиграмма — одна из самых замечательных по мысли и по изобретательности <...>

Переосмысление будущего события находим и у дона Луиса де Гонгоры:

Коль ты говоришь, что похищен
любовью, — ступай домой:
меня посчитают воришкой,
а не твоей судьбой.

Перетолкование этого рода — отличный выход из сложного положения. Так, Август превратил свое честолюбие в умеренность, а оскорбление, им нанесенное, изобразил оскорблением, нанесенным ему; он низверг трибунов, покаравших того, кто возложил венец на его статую, и, к великому возмущению своих придворных, заявил, что сделал это не за то, что они покарали льстеца, а за то, что лишили его такой прекрасной возможности самому выказать свое презрение к подобным почестям.

Искусной оговоркой дон Луис Каррильо представил облегчение своего страдания как еще большее горе:

Рыдайте, очи, чтобы слез ручей
хоть каплю горя от разлуки с нею
унес из горестной груди моей.

Но разве я пожар унять сумею:
чем больше слез я, к счастью, отдал ей,
тем больше я, к несчастью, пламенею.

РАССУЖДЕНИЕ XVIII

О быстрых отповедях

Превосходство ума сказывается в том, что человек не дает себя поставить в тупик едкой остротой, но старается победить насмешника отповедью равной по остроумию, а

то и превосходящей. Таких людей уважают и побаиваются, при состязаниях в остроумии они блещут сообразительностью и быстротой ответов.

Этот вид остроумия, хотя весьма схож с предыдущим, но имеет свою особенность: он состоит в том, что отповедь словом или делом дается как переиначивание того же замечания, которое было высказано в насмешку или в похвалу, и делается это по-разному. Иногда можно ответить теми же словами, применив их к собеседнику, если имеется тождество или соответствие особого обстоятельства, которое позволяет возразить теми же словами или еще более язвительными. Помпей спросил у Цицерона, только прибывшего к нему в лагерь, где он оставил своего зятя Пизона, мужа Туллии; на что Цицерон мгновенно ответил: «Он остался в лагере твоего тестя, Цезаря». Цицерон тут нашел аналогию упреку, который был высказан ему, и ответил таким же.

Как и слова, можно также перетолковать поступок, намекнув на сходное обстоятельство и показав, что он так же оправдан для субъекта, против которого направлен. Дон Франсиско де Кеведо изображает Аполлона, преследующего Дафну и говорящего ей так:

Дафна, подобно кометам,
несешься ты, в бегстве этом
сердце мое губя!
Если пресытилась светом, —
беги от самой себя.

Звезды любимых глаз,
в этот печальный час
зачем вы гневом горите?
Лучше на Солнце смотрите —
ведь смотрит Оно на вас!

Но не всегда отповедь содержит лишь то, что было высказано в замечании; можно ответить и намеком на нечто другое, равноценное, как в этой эпиграмме:

Сказал горбатому кривой,
поднявший штору на окне:
— Такая рань, дружочек мой,
а ты уж с грузом на спине.

— С утра трудиться не грешно,
а то, что рано, — нету спору,
раз в вашем доме в эту пору
открыто лишь одно окно.

В обоих этих ответах есть соответствие и аналогия — на насмешку кривого над телесным изъяном горбун отвечает тем же. Если соответствие может быть выражено словами тождественными, но с иным смыслом, острота еще более удачна. Так сострил великий папа Лев X, славный возвышенным вкусом к жизни, истинный ценитель изящной словесности, покровитель ученых мужей, в чьи времена Пасквино[1] не язвил, но льстил такими вот стихами:

Разные знала земля времена: было время Киприды,
Марсово время, теперь время Паллады пришло[2].

Папа обычно находился в окружении талантливых поэтов, к числу коих принадлежал Архипиита. Однажды этот последний, хвалясь своей быстротой в сочинении стихов, сказал:

Архипиита стихи сочиняет за тыщу поэтов[3].

Папа тут же ему возразил:

И за тыщу других Архипиита наш пьет[4].

Изящным каламбуром, основанным на сходном звучании слов с различным смыслом, ответил горько оплакиваемый всеми король дон Себастьян[5] тем, кто хотел его запугать и отговорить от злосчастного намерения, ссылаясь на появление кометы, всегда предвещающей беду; с присущей ему редкостной быстротой ума король ответил: «Ба, вы просто не понимаете этого знака! «Комета» мне говорит, чтобы я шел в атаку, ибо уже близ*ко мета*» *

Весьма украшает подобного рода отповеди каламбур — в нем подхватывается двусмысленное слово, которое можно повернуть и так и эдак, и истолковывается в значении критическом или благоприятном, но, во всяком случае, отличном от того, которое ему сперва было придано. О Хлое, которая схоронила семерых мужей и гордо написала об этом на могиле последнего мужа, Марциал сочинил эпиграмму, перетолковывающую эту надпись:

Хлоя-злодейка семь раз на гробницах мужей написала:
«Сделала Хлоя». Скажи, можно ли искренней быть?[6].

<...> Когда задире отвечают возражением, противоположным по смыслу его словам и примененным к нему

* В оригинале глагол acometa (от acometer, по-испански — нападать).

самому, это звучит особенно остро. Так, Фокион на слова Демосфена: «Берегись, афиняне тебя убьют, когда выйдут из себя», ответил: «А тебя — когда придут в себя», и это еще язвительней[7].

Превосходно получается, когда переиначивают слова противника и возражают ими же, но с иным смыслом. Такой вид остроумия мы находим в эпиграмме Марциала, обращенной к Цинне, столь часто повторяемой и даже нашедшей подражателей:

Все, чего просишь, — «ничто», по-твоему, Цинна-бесстыдник:
Если «ничто», то тебе не отказал я ни в чем[8].

<...> Найти противоречие в том, что недруг говорит, с тем, что он делает или к чему имеет привычку,— весьма ловкий ход, и им часто пользуются с намерением уязвить. Однажды Лаберий, опоздав в сенат, не мог найти свободного места; тогда Цицерон сказал: «Я бы подвинулся, не будь нас так много»,— кольнув этими словами новоиспеченного сенатора, а заодно и Цезаря, который намного увеличил число сенаторов. Лаберий тут же нашелся: «Не понимаю, почему тебе здесь тесно,— сказал он,— ведь ты, как всегда, сидишь на двух стульях», намекнув на то, что Цицерон из тех, кто угождает и нашим и вашим[9]

Переворачиванием, переиначиванием смысла пользуются часто, и если, изображая предмет чем-то противоположным тому, чем он кажется, примешивают язвительную критику, острота от этого выигрывает. Так, Альчиати, один из перворазрядных остроумцев, владеющий всеми видами остроумия, изображает, как жадный орел-стервятник, которого от пресыщения стало рвать, жалуется матери, что у него, мол, изо рта извергаются его внутренности. Но мать, искусно переиначив смысл его слов, отвечает: «Сын мой, ты изрыгаешь только чужое, ибо всегда крадешь».

Алчный стервятник, объевшись, терзался ужасною рвотой.
«Внутренность льется моя, — матери он, — через рот».
«Что ты! Зачем, — ему мать, — нутро своим называешь?
Ты ведь, питаясь чужим, извергаешь чужое нутро»[10].

Тождество, служащее основой для переосмысления в отповеди, цель которой — отразить упрек и применить его к осуждающему, не всегда заключено в субъекте, в котором замечен изъян; иногда переиначенное выражение может быть применено к кому-то третьему, а затем, уже через него, обращено к первому. Язвительный Боккалини,

изящно переиначив смысл, строит одно из своих остроумных рассуждений, предназначенных, как обычно, лишь для людей понимающих и зрелого вкуса. Однажды, говорит он, Аполлон, не терпящий, чтобы человеческий ум, коему надлежит быть пристанищем безупречной истины, засоряли семена лжи, узнал, что поэты в своих писаниях изображают и представляют существующими всяких тритонов, василисков, единорогов, сирен, гиппогрифов, кентавров, сфинксов, феникса и прочих тварей, каковых, как всем ведомо и ясно, мать Природа и в мыслях не имела создавать,— тем паче что от распространения столь нелепых вымыслов происходит великий вред, ибо, как выяснилось, некие обманщики принялись торговать трупом единорога, перьями феникса, высушенным василиском и продают этот товар по огромной цене взбалмошным и глупым людям; тогда Аполлон издал эдикт, коим объявил всех этих тварей, гадов и прочее злостной ложью, чистейшей сказкой, поэтическим вымыслом и повелел, чтобы поэты воздержались впредь от совершения подобных бесчинств и не воспевали в своих стихах ничего такого, что не создано и не порождено природой. Услыхав это, поэты чрезвычайно встревожились и стали горько сетовать, что в век процветания всяческих обманов вздумали запрещать только их ученые и остроумные вымыслы — а это значило бы лишить поэзию души — и не обращают внимания на то, что бесконечно многое, пользующееся всеобщим доверием в писаниях величайших мудрецов Парнаса, разных политиков и историков, считается истиной, хотя ничего подобного никто нигде не видал и не слыхал: так, например, утверждают, будто есть люди бескорыстные, такие, что больше пекутся о благе общественном, нежели о собственной выгоде; будто есть министры, не являющиеся рабами своих страстей, государи, не ведающие честолюбия и чуждые желания завладевать достоянием других, благородные мужи, герои, универсальные люди и т. д. Открыто, правда, не говорится, где именно проживают эти диковинные создания, но его величеству Аполлону больше, чем кому-либо, должно быть известно, есть ли в Египте, или в Аравии, или в другой какой части света подобные птицы фениксы. А потому да соизволит его величество включить в свой эдикт также и эти химеры, дабы эдикт относился равно ко всем и по справедливости исполнялся всеми.

Бывает и двойное переиначивание — тот, кто первым

высказал замечание и получил переиначенную отповедь, возражает на нее еще более острой; такое упорное стремление к победе — веское доказательство незаурядной живости и силы ума. Приведем пример из собрания острот комедии дона Антонио де Мендосы «Любовь ради одной любви»:

— Если для тебя, строптивой,
слово нежное — как плеть, —
для чего же ты, ответь,
родилась на свет красивой?

— Я об этом не берусь
говорить! Помилуй боже, —
если это ложь — ну что же,
если правда — ну и пусть!

Тараторят что попало,
лицемерят, как пажи.
Слишком много чувств для лжи.
А для правды слишком мало!

— Зря ты сердишься на нас,
придаешь значенье фразам, —
просто ими платит разум
за долги влюбленных глаз.

Перемежая разные доводы, героиня сама себе отвечает и опровергает свои резоны. Когда удается открыть в противнике то самое, в чем он старается со всей колкостью попрекнуть,— это искуснейший прием переиначивания; тут уступают противнику в меньшем, чтобы попрекнуть его большим изъяном, в нем самом обнаруженным. Когда Домиций Цензор насмехался над Луцием Крассом, что он плачет по издохшей борзой собаке, Красс ответил так: «Признаю, что у тебя больше стойкости — ты вот схоронил трех жен, а еще не пролил ни единой слезы».

Иной раз с противником соглашаются, а затем, остроумно перевернув его колкое замечание, доказывают, что названный им изъян — вовсе не изъян, а нечто весьма достойное и уважаемое. Так, Марциал мудро ответил Каллистрату, попрекавшему его бедностью, столь обычной для людей талантливых, особенно же для поэтов: «Признаю,— писал сатирик,— что мы с тобой различаемся; ты богат, а я беден, но знай — тем, чем являешься ты, может стать любой, тем же, чем являюсь я,— ни ты и ни кто другой».

Беден я, Каллистрат, и всегда, признаюсь, был я беден,
Но безупречным во всем всадником я остаюсь.

Все и повсюду меня читают, и слышится: «Вот он!»
То, что немногим дала смерть, подарила мне жизнь.
А у тебя-то на сотню колонн опирается кровля,
Доверху полон сундук нажитым в рабстве добром;
С нильской Сиены полей ты обширных имеешь доходы.
Множество стад для тебя галльская Парма стрижет.
Вот каковы мы с тобой, но быть, чем я, ты не можешь,
Стать же подобным тебе может любой из толпы [11]

<...> Переиначивание помогает ответить более остро, особенно когда удается разгадать тайный смысл слов, на которые возражают. Так, некто увидел загадочность в словах господа, восхвалявших святого Иоанна: *«Из рожденных женами не восставал больший Иоанна Крестителя»* [12], и ответил на них так: поскольку пренепорочная дева Мария не впала во грех, а значит, и не поднималась из него, слава владычицы сияет ярче, когда ее исключают из числа прочих женщин, чем когда причисляют к ним.

В этом виде остроумия стремятся не только возразить, но и победить противника. Некто осуждал самого Марциала (а что уж сказать о тех, кто не Марциал?!), что он пишет длинно и многословно, на что поэт ответил сокрушительным противопоставлением:

Ты мне пеняешь, Велокс, что длинны мои эпиграммы.
Сам ты не пишешь совсем: право, короче нельзя! [13]

РАССУЖДЕНИЕ XIX

Об остроумии в гиперболах

Рассуждать о возможном — этого ныне уже мало, коль не дерзаешь охватить умом невозможное. Прочие виды остроумия объемлют то, что есть сейчас, этот же — то, что могло бы быть; но, не довольствуясь и этим, он устремляется в области немыслимого. Так, глубокий и поучительный Гораций, любимый поэт людей разумных, восхваляя надежность добродетели и отвагу чистой совести, писал:

Кто прав и к цели твердо идет, того
Ни гнев народа, правду забывшего,
Ни взор грозящего тирана
Век не откинут с пути, ни ветер,

Властитель грозный бурного Адрия,
Ни Громовержец дланью мощной — нет,
Пускай весь мир, расковавшись, рухнет,
Чуждого страха сразят обломки[1].

Мастерский прием состоит тут в яркой гиперболе, вполне уместной, ибо в необычных случаях и мысли и дела должны быть необычными. Подобным же образом знаменитый Ликург на вопрос, почему он в свои суровые законы не включил тяжкой кары для отцеубийц, ответил, что ему в голову не приходило и он никогда бы не поверил, что человек способен совершить столь страшное злодейство[2] Отличная гипербола!

В этом виде остроумия не слишком-то заботятся об истине, дают себя увлечь ходом рассуждения и думают лишь о том, чтобы получше выразить величие предмета — в панегирике либо в сатире. Смелую гиперболу находим у Лопе де Веги, который в комическом, несомненно, превзошел всех испанцев; и если не в отделке, тонкости и изощренности, то в богатстве мыслей и своеобразии никто с ним не сравнится.

«Здесь нет, — сказал я ему, —
порта, как в Барселоне,
нет церквей, как в Толедо,
бульваров, как в Лиссабоне,

флота нет, как в Севилье,
площадей, как в Вальядолиде,
нет садов, как в Валенсии,
и дворцов, как в Мадриде,

храмов, как в Сарагосе,
как в Саламанке, ученых,
как в Кордове, нет коней
и, как в Авиле, конных».

Но если он красотою
и женскою прелестью бредит,
то пусть он со мной вместе
к вам за этим приедет.

Да и в самой истине возможна гипербола — мы подымаем предмет с одной ступени совершенства на другую, искусной градацией придаем ему величие. Магистр фрай Габриэль Эрнандес, даже в тонкости ума достойный сын великого Августина, говорит, что при зачатии богоматери она не удовольствовалась победой над природой и грехом,

но победила самое себя, дивными делами превзойдя все мыслимое даже для царицы небес.

Гипербола, как правило, строится на восхвалении необычайных качеств самого предмета или какого-либо из связанных с ним обстоятельств. Дон Луис де Гонгора в стихах — правда, не включенных в его сочинения, как и многие другие,— пишет:

На берегу потока
рыдала Галатея,
из глаз катились звезды,
янтарно золотея...

Иногда прибегают к приему умаления того, с чем сравнивают предмет, дабы больше его возвеличить. Тот же поэт в своей безупречной поэме «Полифем» воспевает прелестную Тринакрию в таких выражениях:

Сицилия — рог Вакха, сад Помоны -
во всем, что расточает и таит;
та на плоды щедра, а этот склоны
лозою виноградною дарит;
возами, чьих копен пышны короны,
ее поля Церера тяжелит;
к ее колосьям проложили тропы,
как муравьи, провинции Европы.

Отлично звучит накопление гипербол, в которых образы связаны меж собой, сообщая величие предмету и яркость мысли. Остроумнейший Фалькон, этот валенсийский Марциал, чей талант был, вероятно, озарен молнией, ибо во всех искусствах и науках (а был он человеком универсальным) он дерзал свершить труднейшее, писал на смерть Карла V, властителя вселенной:

Холм твой могильный — весь мир, пелена погребальная — небо,
Факелам звезды взамен, плещется слез океан [3].

<...> Из длинного ряда гипербол некто построил убедительное доказательство непостоянства дамы:

Фортуна, — сколь изменчива она!
Ты видишь легкий лист, подъятый шквалом?
И гибнущий тростник на стебле вялом,
который клонит злобная волна?

Ты видишь, как, борьбой утомлена,
галера гибнет под девятым валом?
Как в небесах светящая опалом
идет на убыль грустная луна?

Так знай — все ложь: Фортуна постоянна,
и крепок лист, и не согбен тростник,
галера, не сраженная судьбою,

не клонит мачт во время урагана,
и не идет на убыль лунный лик, —
когда, Альсида, их сравнить с тобою.

По такому же пути пошел дон Луис де Гонгора, описывая обстоятельства своего путешествия и заключив сонет яркой гиперболой:

Моя Селальба, мне примнился ад:
вскипали тучи, ветры бушевали,
свои основы башни целовали,
и недра алый извергали чад.

Мосты ломались, как тростинки в град,
ручьи рычали, реки восставали,
их воды мыслям брода не давали,
дыбясь во тьме страшнее горных гряд.

Дни Ноя, — люди, исторгая стоны,
карабкались на стройных сосен кроны
и кряжистый обременяли бук.

Лачуги, пастухи, стада, собаки,
смешавшись, плыли мертвенно во мраке, —
но это ли страшней любовных мук!

Особенно хороши гиперболы, образованные из двух крайностей; описывая трудность каждого из двух положений, мы усиливаем напряженность и сомнения читателя — какое из двух мы выберем — и в конце предлагаем совсем иной выход, показав, сколь неприемлем каждый из тех двух. Да будет образцом для лучших поэтов и утехой для благодарной памяти дивный сонет, так же затмевающий все прочие, как солнце затмевает звезды, даже ярчайшие; автором его был сиятельнейший герой, славнейший инфант Испании, сеньор дон Карлос,— столь же горько оплакиваемый после смерти, сколь был восхваляем при жизни,— ведь многие принцы и короли испанские способствовали развитию искусства и науки, украшая их своим именем и усердно ими занимаясь; итак, читай и восхищайся:

Пусть одолеет боль молчанья своды,
и вырвется из сердца скорбный стон:
молчать, когда любовью напоен, —
на белом свете большей нет невзгоды!

Покорным быть, Анарда, из угоды
подобострастной, — я ли не смешон:
ты внять не хочешь взятому в полон,
но и не хочешь дать ему свободы.

Так долго боль пылала, душу раня,
что обратились в пепел все желанья,
рыданьями полна душа моя,

то, что казалось раем, стало адом:
кричу — меня казнишь ты строгим взглядом,
молчу — двукратно умираю я.

Заметь глубину, тонкость и по этому могучему когтю угадай всю полноту просветленного величия этого благороднейшего льва. Этот сонет наряду с другими, не менее изысканными стихами сеньора инфанта собрал и сохранил для нас ученый и изобретательный кабальеро, слава Арагона, где жили его предки, и краса Кастилии, где сам он родился и трудится, дон Хосеф Пельисер, известный во всей Европе своими замечательными и многочисленными произведениями.

Кроме приемов, ей свойственных, гипербола часто пользуется другими видами остроумия, которые весьма ее красят. Приемом противопоставления между красноречием и отвагой, между мудростью и властью прекрасно показал превосходство ума над грубой силой философ в поэзии Андреа Альчиати: в остроумной эмблеме он изобразил Геркулеса; герой цепочками, исходящими от его языка, приковывает людей, которых не мог покорить окованной железом дубинкой; надпись гласит:

Левою держит он лук, огромную палицу правой,
Тело покрыто его шкурой Немейского Льва.
Стало быть, это Геракл, но зачем ему старческий облик,
И почему на висках блещет его седина?
Что за цепочки, в его языке закрепленные, тянут
За уши толпы людей и за ним следом ведут?
Галлы его почитают не как силача — за речистость,
Коей народам внушил знанье законов и прав.
Тоге пускай уступает оружье, жестокое сердце
Силой своею слова к целям достойным влекут [4]

Прекрасной аналогией усилил выражение скорби старинный поэт, удвоив остроумие гиперболы:

Рыдая, глядит Филено
на Турин хладный поток,
который принес ему горе
и счастье его увлек.

Следит за быстрым теченьем
и слезы горькие льет,
настолько они обильны,
что в море прибыло вод.

Другой, напротив, с не меньшим изяществом выразил чувство радости двойным контрастом:

В конце долголетнего часа,
страдая, что милой нет,
ее на балконе он видит —
и убыло столько же лет.
Он шпорит коня, увидев,
милого Солнца восход,
и перед новым светилом
конь на колени встает.

Возражение и противоречие придают гиперболе яркость. Цезарь хотел отложить свое вступление в Рим, пока не рассветет, дабы празднество было торжественней. Марциал ему возразил: «Государь, не обращайте внимания на темноту, ибо сияние ваших подвигов превратит ночь в день». Ради остроумия простим поэту лесть.

День, Светоносец, верни! Не задерживай наши восторги:
Цезарь сегодня придет! День, Светоносец, верни!
Рим — умоляет. Иль ты на ленивой повозке Боота
Тихого едешь, коль ось движется вяло твоя?
Мог ведь у Лединых звезд себе ты Киллара взять бы,
Кастор на нынешний день сам одолжил бы коня.
Страстного держишь зачем Титана? И Ксанф уж и Этон
Рвут и грызут удила, бодрствует Мемнона мать.
Но не хотят отступать перед светом сияющим звезды,
И авзонийского зреть жаждет владыку луна.
Цезарь, хоть ночью приди: пусть созвездия будут недвижны,
При появленье твоем день озарит весь народ[5].

Изысканно, с большим вкусом поэт противопоставляет желание дня и желание ночи — каждый хочет насладиться присутствием императора — и заключает гиперболической антитезой ночного мрака и Цезарева сияния <...>

РАССУЖДЕНИЕ XX

Об истинно остроумных преувеличениях

Тропы и риторические фигуры — это как бы материал и основа, на которой возводит свои красоты остроумие; что риторика считает только формой, в том наше искусст-

во видит самое материю и придает ей блеск. Некоторые не признают остроумным преувеличение как таковое; они говорят, что это не больше чем риторическая гипербола, в которой нет соли, нет настоящего живого остроумия, такого, какое мы находим у короля эпиграмм, у нашего Марциала. Когда в цирке тигрица напала на льва и растерзала его, Марциал об этом написал так: то, на что тигрица не решалась в лесах, она отважилась сделать, пожив среди людей, от которых научилась свирепости:

Ты, что привыкла лизать укротителя смелую руку
И средь гирканских тигриц редкостным зверем была,
Дикого льва, разъярясь, растерзала бешеной пастью:
Случай, какого никто в прежнее время не знал.
В дебрях лесов у нее не бывало подобной отваги:
Лишь очутившись средь нас, так озверела она [1]

Весьма убедительное преувеличение, притом основанное на редком случае <...>

Итак, тут требуется, чтобы преувеличение имело предлогом и основой некое особое обстоятельство,— тогда оно будет не пустой фразой, но убедительной мыслью, а его основа — душою этого творения острого ума. Так, неистощимый Руфо, изображая побоище, которое устроил в своем доме оскорбленный член аюнтамьенто [2] дон Фернандо де Кордова, писал:

В одном из углов покоя
вдруг послышался звук,
это бедный Галиндо
спрятался за сундук,—
он даже не ведал испуга,
таким был его испуг.

Лучше не скажешь! Поэт основал свое преувеличение на том, что Галиндо производил шум, когда жизнь его зависела от того, чтобы он сидел тихо. Чем необычней и диковинней обстоятельство, тем удачней получается преувеличение. Великолепную мысль высказал отец Фелипе Грасиан из ордена миноритов, не только мой брат, но гордость моя и краса, выдающийся богослов, изучавший богословие на лучших кафедрах своего ордена, прекрасный проповедник, знающий толк в остроумном и тонком рассуждении. Однажды, приводя слова святого Луки о посещении богоматерью Елисаветы в главе 1: *«Когда Елисавета услышала приветствие Марии, взыграл младенец во чреве ея, и Елисавета исполнилась святого духа»*, этот

набожный почитатель царицы небесной сказал, что не только в ней самой не могло быть греха, но даже в ее присутствии грех был невозможен, ибо грех образует с ней столь несовместимое противоречие, что не только невозможен в ней, но и при ней невозможен в других. Так рассуждает этот святой отец, по праву и заслугам занимающий одно из высших мест в своем ордене,— он ассистент по Испании при достопочтенном и благочестивейшем генерале ордена в Риме.

Порой можно поддержать важное для нас обстоятельство, придумав другое, его подкрепляющее,— тогда они оба составят основу для преувеличения. Дивный поэт, первый среди многих, тот самый, что родом из нашей Бильбилы,— короче, Марциал, удивляясь внезапной смерти Андрагора, сказал, что, наверно, он умер от того, что увидел во сне лекаря Гермократа, ибо тот убивает даже в сновидении:

В баню он с нами ходил, пообедал веселый, и все же
Рано поутру найден мертвым был вдруг Андрагор.
Просишь, Фавстин, объяснить неожиданной смерти причину?
Да Гермократа-врача видел он ночью во сне[3].

Хотя внезапная смерть тоже могла бы послужить основой, однако преувеличение было бы тогда не столь остроумным; поэтому сатирик воспользовался вымышленным обстоятельством — сновидением <...>

На каламбуре и других обстоятельствах построил Лопе де Вега смелое преувеличение в прославленном сонете о Леандре, одном из лучших у него:

Чтоб на любимую свою взглянуть,
Леандр доверил пламень свой пучине, —
ему стократ тесней в морской теснине
от пламени, стесняющего грудь.

В горах соленых долог дерзкий путь,
но пламень покоряется судьбине
и затухает во всесильной сини,
где суждено безумцу утонуть.

Разумно средство, но безумно пламя,
которое холодными валами
он хочет погасить в морской глуши.

Испил бы море, но и моря мало
для жажды, что жестоко обметала
горячие уста его души.

Всякое редкое совпадение — повод для гиперболы, имеющей его в основе либо сближающей два случая. Таковую мы находим у старинного и безвестного, но хорошего поэта:

Я на восходе стоял и приветствовал света рожденье,
Росций, внезапно явясь, слева предстал предо мной.
Боги небесные, можно ль сказать мне и вас не обидеть:
Смертный прекраснее был бога прекрасной зари[4].

Душой его острой мысли стало совпадение — когда поэт ждал зари или восхода солнца, появился прекрасный собой юноша. Примерно о том же писал дон Луис де Гонгора:

Ее приветствуют птицы,
считая в столь ранний час,
что Солнце, взойдя на Востоке,
взошло еще один раз.

Без таких опор преувеличение кажется слишком смелым или по меньшей мере произвольным и необоснованным. Особое обстоятельство, из которого исходят в рассуждении, подсказывает и даже как бы понуждает к преувеличению. Некто, исходя из того, что податель жизни склонил в смертный свой миг голову, словно бы глядя на свое тело и любвеобильную грудь, сказал, что господь, отдав ради людей бесценную свою кровь, склонил голову, дабы посмотреть, осталась ли еще хоть капля, и этим кивком сделал знак, чтобы вытащили копье из его груди, ибо пошла уже не кровь, а вода: *«И тотчас истекла кровь и вода»*[5], то было свидетельство, что крови больше не осталось.

Совпадение, которое подмечается и объясняется через преувеличение, должно быть необычным — столь же необычной может быть вся мысль. Таким редким случаем было то, что пчелы превратили шлем в улей и вместо крови наполнили его сладким своим нектаром. Мудрый Альчиати увидел в этом повод воспеть изобилие и радости мирной жизни; в поучительной эмблеме он изобразил шлем, окруженный пчелами, и написал:

Вот этот шлем, что носил бестрепетный воин когда-то,
Часто его орошал вражеской крови поток.
Мир наступил, и отдали шлем для маленьких пчелок,
Соты лежат в нем и воск, чистый и сладостный мед.
Прочь же оружье. Пускай лишь тогда войну начинают,
Если никак сохранить соты иначе нельзя[6]

Преувеличение много выигрывает, когда высказано экспромтом, к случаю. Так, кордовский советник[7] предложил участнику состязания на тростниковых копьях, задержавшегося на неделю из-за проливных дождей, взять девизом такой стишок:

Поскольку Солнцу обидно,
что Солнце другое есть, —
его в эти дни не видно.

Флор остроумным преувеличением представил в ином свете страшное бедствие, испытанное Римом, когда его осаждали галлы: <...> *«Бедствие это, действительно, было столь ужасно, что, я думаю, боги послали его для испытания; боги бессмертные пожелали узнать, достойна ли римская доблесть власти над миром»*[8].

Утверждения со скрытым смыслом могут быть остроумно объяснены обоснованной гиперболой. Так истолковал дон Луис де Гонгора случай, когда упал с коня красивый и изящный паж, любимец всего двора:

Конь, ты сбросил под ноги
прекраснолицее диво:
лучами Солнца ретиво
ты пыль метешь на дороге.
Пусть оперят тебя боги!
Если бы ты явиться
мог державною птицей, —
ты бы нести его мог:
но ведь орлом пренебрег
и Ганимед яснолицый.

Хитроумный Плиний усмотрел тайну в том, что Нерва, усыновив доблестного Траяна, вскоре скончался; объяснение же Плиний дал такое — то была месть богов, позавидовавших столь прекрасному поступку: *«Боги потребовали его на небо, чтобы после этого божественного и бессмертного деяния он уже не совершил ничего достойного смертных, ибо это великое дело прилично почесть таким образом, чтобы оно стало последним, а его свершитель тотчас был причислен к богам, так что некогда потомкам придется гадать: не совершил ли он это уже будучи богом»*[9].

Когда замечена какая-либо трудность, а тем паче противоречие, концовка с преувеличением получается ярче. Великолепную мысль высказал Марциал в стихах, которыми воспел пожар в окрестностях Везувия, этого феник-

са дивной природы; само пышное его торжество стало причиной разрушения, молния зажгла селения на его склонах, а когда огонь их уничтожил, небо разрыдалось, проливая дождь; поэт противопоставил то, что небо сперва зажгло селения, а затем оплакало их, и дал гиперболическое объяснение:

Здесь в зеленой тени винограда недавно был Весбий,
Сок благородной лозы полнил здесь пьяную кадь:
Эти нагория Вакх любил больше Нисы холмистой,
Здесь на горе хоровод резво сатиры вели.
Лакедемона милей места эти были Венере,
И Геркулесовым здесь славен был именем дол.
Все уничтожил огонь и засыпал пепел унылый.
Даже и боги такой мощи не рады своей [10]

<...> Трудность, содержащаяся в утверждении, придает остроту гиперболе, которая служит концовкой. Отлично показал рассудительный Боккалини преимущества знания и ценность изящной словесности в одном из своих глубоких «Известий с Парнаса», где он выводит Аполлона, увидевшего бродячего фокусника с собачкой. «Мне и моим ученым,— сказал Аполлон,— будет весьма занятно поглядеть, как прыгает твой песик». Фокусник, повинуясь, приказал своей крошечной собачонке, которая была у него отлично выдрессирована, проделывать всевозможные прыжки и фокусы; собачка все выполняла так изящно и толково, что казалось, она наделена разумом — так мгновенно повиновалась она приказам хозяина. Сановные члены сената, однако, весьма удивлялись тому, что Аполлон тратит время, предназначенное для важных дел, на такую немудрящую забаву, и особенно поражало их, что его величество, глядя на прыжки собачки, выказывает необычайное удовольствие. Изумление ученых мужей столь странным развлечением превратилось в восхищение великой мудростью Аполлона, когда он сказал: «О, слава наукам! О, высшее блаженство светлых сих добродетелей! Они — единственное и бесценное достояние рода человеческого! О дорогие мои и любимые советники! Веселитесь со мной вместе и откройте сердца ваши для ликования, ибо сейчас вы видите воочию великое могущество науки, несравненную силу знания. Нескольких ловких приемов, коим человек сумел обучить собачку, достаточно не только для того, чтобы досыта прокормить и ее и хозяина, но они также дают ему возможность наслаждаться величайшим

для благородной души удовольствием — странствовать по земле и с великой для себя пользой видеть весь свет; а между тем находятся среди людей такие, что не ценят знаний, презирают их и даже как нечто вредоносное подвергают проклятиям и гонениям».

Когда представляется редкое совпадение, по его поводу легче сделать тонкое замечание и дать в концовке изящную гиперболу. Так начинает одно из своих посланий плодовитый и даровитый Лопе:

Из Индии дождался я привета,
и вижу, Амариллис, что я мертв
раз пишете вы мне с другого света.

Преувеличение выходит естественным, когда надо объяснить несомненно существующую трудность. Лопес де Андраде сказал: само небо допустило, чтобы в писаниях святого Фомы были кое-какие противоречия, иначе их, пожалуй, приняли бы за канонические. Прекрасное замечание сделал также отец фрай Раймундо Грасиан из ордена босых кармелитов[11], а значит, человек благочестивейший и ученейший, чьим братом мне быть весьма лестно. Рассуждая о словах святого Евангелия от Луки в главе 11: «Одна женщина, возвысив голос...», он говорит: когда Господь исцелил немого и даровал ему речь, святой историк не сообщает, что именно сказал немой, но приводит слова женщины из толпы, которая по поводу чуда сказала: *«Блаженно чрево, носившее тебя, и сосцы, тебя питавшие»*. И смысл сего в том, что в словах женщины восхваление Пресвятой Девы, — настолько важна для Господа честь и слава его матери.

Иногда тонкое замечание не высказано — как мы о том уже говорили, — но прямо дается концовка с преувеличением, и это очень изящно. Так, Руфо в своем трагическом романсе показал слепоту влюбленной пары:

Так были за столом они
увлечены в итоге,
что не могли рукой ко рту
найти прямой дороги.

То, что поэт мог бы высказать просто, он сделал основой для преувеличения.

Дать соответственное и параллельное преувеличение двух сопоставляемых понятий, доводя до крайности и одно

и другое, остроумно вдвойне, как то мы видим в изящной эпиграмме Марциала:

Ловкий пока Евтрапел подбородок бреет Луперку
И подчищает лицо, снова растет борода[12].

Сатирик превосходно противопоставил медлительность брадобрея и быстроту, с которой растет борода у его клиента <...>

РАССУЖДЕНИЕ XXI

О преувеличениях условных, вымышленных и чем-либо подкрепленных

Если в одних случаях преувеличение дерзко, то в других оно сдерживается и умеряется; ведь сам по себе этот прием необычен, потому и уместно здесь иногда придержать себя, сказав хоть и многое, однако ж не все, что можно было бы. Так, дон Луис де Гонгора писал:

Язвы травами врачует,
пусть пока и без успеха,
но и в этих дивных дланях —
ранам лестная утеха.

А иной раз автор, высказывая условие, как будто говорит гораздо больше того, что есть на самом деле; так Марциал посмеялся над гигантским ростом Клавдии:

Клавдия, ростом могла б с палатинского быть ты колосса,
Если бы на полтора фута пониже была[1].

<...> Прекрасно показал Бартоломе Леонардо значение гибели ценнейших произведений его великого брата Луперсио — ведь оба они, несомненно, были геркулесовыми столпами Парнаса:

Сжег вдохновенные свои творенья
Луперсио, умнейших из людей
лишив божественного наслажденья.
Так поступился лирою Орфей,
а Сенека Софокловым котурном,
а воин Мантуи трубой своей.

Основание, которое приводится, иногда служит оправданием и одновременно поддержкой гиперболе, как, например, здесь:

Весь мир я взвалю на плечи
к восторгу людской молвы.
Смогу удержать и небо:
ведь небом станете вы.

Прием условного преувеличения весьма употребителен в этом виде остроумия. Так, божественный Дионисий[2] выразил дивную красу и сверхчеловеческую прелесть солнца серафимов, Марии,— если в таком предмете возможно преувеличение; он сказал: если бы вера не помогала ему, ведя к познанию истинного бога, он мог бы заблудиться и принять за высшее божество пресвятую богоматерь; тут условие служит обстоятельством, помогающим преувеличению.

Так же у Марциала: «Налей воды, — говорит он, — и ты увидишь, что эти рыбы поплывут», столь живо были они вычеканены:

Рыб ты Фидиевой чеканки видишь,
Влей воды: они тотчас станут плавать[3].

А дальше он сказал о змейке, изображенной на серебряной чаше:

На чаше этой Менторов чекан — змейка,
Живет она, и серебро всем нам страшно[4].

Можно также высказать в виде условия совпадение, служащее основой для гиперболы. С тонкой изобретательностью, присущей ему как остроумцу, Апулей помещает в центре превосходно изображенного им атриума богиню охоты, а когда описывает ее борзых, то говорит, что, случись поблизости залаять настоящей борзой, даже самый рассудительный человек подумал бы, что лай исходит из глотки мраморных псов.

«В прекраснейшем атриуме, в каждом из четырех его углов поднималось по колонне, украшенной изображением богини с пальмовой ветвью. Распустив крылья, богини оставались неподвижны; чудилось, что, едва касаясь нежной стопой шаткой опоры — катящегося шара, они лишь на мгновение застыли на нем и готовы уже вновь подняться в воздух. Самую середину комнаты занимала Диана из паросского камня, превосходной работы, с развевающими-

ся одеждами, в стремительном движении навстречу входящим, внушая почтение своим божественным величием. С обеих сторон сопровождают ее собаки, тоже из камня. Глаза грозят, уши насторожены, раздуты ноздри, зубы оскалены. Если где-нибудь поблизости раздастся лай, подумаешь, он из каменных глоток исходит. Мастерство превосходного скульптора выразилось больше всего в том, что передние лапы у собак взметнулись в воздух вместе с высоко поднятой грудью и как будто бегут, меж тем как задние опираются на землю. За спиной богини высилась скала в виде грота, украшенная мхом, травой, листьями, ветками, тут — виноградом, там — растущим по камням кустарником. Тень, которую бросает статуя внутрь грота, рассеивается от блеска мрамора. По краю скалы яблоки и виноград висели, превосходно сделанные, в правдивом изображении которых искусство соперничало с природой. Подумаешь, их можно будет сорвать для пищи, когда зрелым цветом ожелтит их осень в пору сбора винограда. Если наклонишься к ручейку, который, выбегая из-под ног богини, журчал звонкой струей, поверишь, что этим гроздьям кроме прочей правдоподобности придана и трепещущая живость движения, как будто они свисают с настоящей лозы» [5].

Преувеличение иногда бывает выражено в виде условия, но в других случаях может быть передано отрицательным высказыванием. Так, Юлий Цезарь Скалигер, один из остроумнейших поэтов, чьи творения достойны войти в самую отборную библиотеку, изображает великий город Мемфис, говорящий такие слова:

Третью мира зачем же Африку все называют?
Мог бы я и один третьей частию быть [6].

<...> Преувеличение дерзает высказать невозможное, то есть представить в виде условия нечто невероятное. Некий современный писатель видит прославление богоматери в словах высшей мудрости: «Я из уст Всевышнего произошла», столь подходящих к величию владычицы и применяемых обычно к церкви; он говорит, что великая царица сия гордится тем, что вышла из уст всевышнего, ибо, если бы уста господа могли жаждать, она была бы желанной для уст самого господа; столь чужда она греха, тяготеющего над людьми из-за чревоугодия наших прародителей.

Столь же невероятным предположением заключает стихи о величии короля Испании Фалькон, поэт еще более остроумный, чем утонченный; он просит море и сушу расширить свои пределы, дабы они могли вместить испанскую монархию:

Персов смирил Александр, Юпитера сын многомощный,
Но повернул он войска, Инда узрев берега.
Бриттов, молва говорит, покорила мира столица —
Рим — но не смог простереть далее Цезарей длань.
Дальше, чем тот и другой, ты, Филипп, знамена проносишь,
Нет на свете славней дома Австрийских владык.
Солнца восход и заход твоя заключает держава,
Зимняя стужа и зной летний соседствуют в ней.
Чтобы найти на земле тебе место для прочной границы,
Суша пускай и моря свой размыкают предел[7].

<...>Иногда само условие является преувеличением, и соль остроты заключена в нем; так, в сонете о святом Иосифе Лопе де Вега совместил его с изящным восхвалением:

Иосиф, разве время — властелин
над тем, кто и отец, и свет? Застыло
на ваших дланях спящее светило,
чей путь отныне вечен и един.

Зари Чистейшей нежный господин
спит на руках у вас. Пусть и немило
его тревожить, время наступило,
чтоб вами был разбужен ясный сын.

Смотрите: даже ангелы в тревоге,
что солнце чистое на небоскате
спит, нарожденное не для услад.

Иосиф, пусть он по своей дороге
пойдет, ведь путь от ясель на распятье —
дорога от Восхода на Закат.

Как правило, восхвалениям приходят на помощь разного рода искусные вымыслы. Иногда для усиления выдумывается обстоятельство или совпадение. Так, Альчиати, который не упустил ни одного из видов остроумия, придумывает, дабы восславить великую силу любви, такую историю: молния, устремившись на землю, хотела поразить красавицу, но Амур, натянув свой лук и пронзив молнию любовной стрелой, покорил ее — уже не злобная, но любящая, она, не причиняя вреда, стала лобзать стопы прелестной дамы и расточать не угрозы, но нежности; Амур же

весьма возгордился и стал хвалиться, что его пламень побеждает даже молнию:

Бог Крылатый, спалив крылатую молнию жаром,
«Видишь, насколько, — сказал, — пламень любовный сильней» [8]

Порою придумывается само преувеличение и в виде искусной прозопопеи применяется к кому-то другому, служа основой остроты. Так, Марциал выводит Аррию, которая, уже пронзив себе грудь, вручает кинжал мужу со словами: «Я страдаю не от тех ран, что нанесла себе, но от тех, которые нанесешь себе ты»:

Передавая кинжал, непорочная Аррия Пету,
Вынув клинок из своей насмерть пронзенной груди,
«Я не страдаю, поверь, — сказала, — от собственной раны,
Нет, я страдаю от той, что нанесешь себе ты» [9].

Иногда сочетают событие и обстоятельства, дабы лучше возвеличить предмет. Дон Луис де Гонгора пишет в своей «Исабели»:

Она погладила гвоздику,
и робко задрожал цветок,
он на ее хрустальной длани
свой свет рубиновый зажег.

Неторопливо раскрывался
стыдом охваченный бутон —
ее пунцовых губ гвоздику
обидеть не хотел бы он.

А в других случаях придумываются даже чувства, невозможная ложь и доверчивость — все для более яркого преувеличения.

Авсоний, восхваляя Августа, писал:

Октавиан за отца отомстил и наследный стал Цезарь,
Слава его разрослась, Августа имя приняв.
Трон властелина стоял долговечно и прочно, как кремень,
Веря, что Бог средь людей тот, кто на троне сидит [10]

Из обстоятельства — основы для тонкого замечания — и концовки с преувеличением дон Луис де Гонгора искусно составил вымышленную картину и дал ей объяснение гиперболой. Это сонет о стремительном ручье:

О чистая душа текучей глади,
серебряного ручейка покой,
простертого ленивою лукой,
поющего в медлительной усладе!

Ты отраженье дал моей наяде;
меня тревожа негой и тоской,
она лицо — свой снег и пурпур свой —
в твоей обрящет блещущей прохладе.

Теки, как тек: уверенной рукой
хрустальные держи потуже вожжи,
смирив теченья норовистый ход:

негоже, чтоб ее красу кривой
узрел, простертый на глубинном ложе,
с трезубцем стылым Повелитель Вод.

Дон Луис Каррильо наделил себя самого вымышленно преувеличенным страхом, дабы ярче показать чувство любви:

У сердца выставил я стражу, —
огонь любви страшит меня:
мне страшно, что моя галера
сгорит от этого огня.

РАССУЖДЕНИЕ XXII

О трезвых, критических и назидательных утверждениях с гиперболой

Как изощренный ум, трактуя о предметах высоких, не удовлетворяется простым утверждением, но прибегает к ярким преувеличениям, так и в страсти сила чувства не позволяет удовлетвориться меньшим, чем гиперболическое утверждение. Особенно отличался в них бессмертный Камоэнс. Вот сонет, ставший мишенью для всеобщих похвал,— это сонет о Иакове, который тем сильнее любит, чем дольше его обманывают:

Семь лет служил Иаков у Лавана,
отца младой Рахили, пастухом.
Служа отцу, он ей служил тайком,
о ней одной мечтая непрестанно.

Близ милой, что душе его желанна,
он наслаждался каждым божьим днем.
Но в жены не Рахиль ему потом,
а Лию дал седой слуга обмана.

Свою судьбу злосчастную коря,
отнявшую по злости беспричинной
ту, что была душе его близка,

еще семь лет служил он, говоря:
«Служил бы век, но для любви столь длинной
жизнь человеческая коротка».

В таких преувеличениях этот великий поэт был неподражаем. В первой строфе своей первой песни он пишет:

Во мне люблю я лишь мое желанье,
а в вас — возможность видеть милый лик,
и я теперь постиг,
что в Небе ваше есть очарованье,
и, позабыв про сон,
я вижу, что терзанье —
моя влюбленность в то, как я влюблен,
и льются слезы горькие из глаз,
поскольку я к себе ревную вас.

Жалкое положение человека, который покоряется тирании своих страстей,— как всегда, изящно и остроумно — описал все еще недостаточно восхваляемый Гарсиласо в глубоком и мудром сонете:

Считая, что ясна моя дорога,
заблудший, я попал в объятья бед,
не передаст и самый страшный бред
мучения у смертного порога.

Мне поле кажется теснее лога,
глухим закатом розовый рассвет,
мне ни в кругу друзей покоя нет,
ни в полумраке спального чертога.

Едва во сне я этот мир покину, —
мне смерть являет страшную личину
сродни душе страдающей моей.

Так тяжко мне сейчас, что дни былые,
пусть *самые тяжелые и злые, —*
ничто в сравненье с мукой этих дней.

Такие утверждения строятся на сопоставлении одной крайности с другой, предельной по степени, и после сопоставления еще преувеличивается превосходство предмета над тем, с чем его сравнивают. По такому образцу рассуждает Мора:

Для любящего ревность — удила,
чтоб сдерживать и гнать одновременно,

в ней смерти пышет адская геенна,
она моей любви как солнцу — мгла.

Гадюка, что в цветах витки сплела,
души болезненная перемена,
цветение, в котором запах тлена,
отрава в каждом кушанье стола.

В каком гнезде ты родилась, невзгода,
погибель для всего людского рода,
зачем таишься ты во всем вокруг?

Вернись назад, сгори в своей геенне,
будь проклято навек твое рожденье!
И без тебя любовь — гнездовье мук.

Поэт остро сопоставляет ревность с любовью и делает вывод, что обе равно причиняют зло — одной любви, мол, для него предостаточно, но все же муки ревности еще сильней.

Дон Луис де Гонгора еще с большим чувством писал о ревности и, сказав, что она страшнее ада, сделал остроумное заключение:

О сумерки, что ясный полдень тмят,
злосчастный смерч из пламени и чада!
О в изумрудном аромате сада
таящийся с ужасным жалом гад!

О дьявольский в хрустальном кубке яд,
чью горечь пьет любовная услада!
Дамоклов меч и наважденье ада,
в пылу любовном цепенящий хлад!

Сокройся, ревность, в преисподней! Плаха
любви, уйди в глухое царство страха,
коли тебя вместит в себе оно.

Но ты и там не сможешь поместиться,
сама себя грызущая тигрица, —
тебя вместить и аду не дано.

В другом сравнении, приводя в качестве довода пример, прекрасную гиперболу придумал дон Луис Каррильо, чья муза всегда была блестяща и остроумна. Он обращается к Бетису:

О светлый Бетис, весла пощади,
не будь хрустальной кораблю препоной!
Остепенись! Приют в тиши зеленой
дай путнику и гавань для ладьи.

Поющий у Леванта на груди,
что скуп на злато в щедрости хваленой,—
чело укрась коралловой короной
и бисерной росою остуди!

Но только, царь с трезубцем, сделай милость, —
наш киль не сдерживай, чтоб не сравнилась
с ним и стрела, что медлит на ветру.

Коль ты не внял моей мольбе унылой,
внемли, седой поток, напеву милой:
он и моря смиряет поутру.

Великолепен, неподражаем был в преувеличениях Бартоломе Леонардо, его глубокие и поучительные стихи следуют в этом древнему Горацию. Послушай остроумный сонет, обращенный к нашей Бильбиле, этому царству Флоры и Амалфеи, которое все славные поэты восхваляют за очаровательную живописность:

Хотя родившийся в Делосе Бог
и дал тебе, Бильбила, изобилье,
и небосвод твои венчает шпили
гирляндами, едва лишь год истек,

хотя твои гербы и твой чертог
ручьи целебной силой напоили,
хотя и был на свет рожден в Бильбиле
Кортес, создатель хитроумных строк, —

но если не уймешь ты псов ужасных
в своей таможне, — я от стен прекрасных
уйду, чтобы избавиться от мук.

Спеша в Мадрид, хоть это мне и трудно, —
в Коибре лучше сяду я на судно:
стократ короче Магелланов крюк!

Знаменитый этот поэт был великим мастером в ярких преувеличениях, стихи его полны глубокого смысла, но слушать их из его уст было еще большим наслаждением, ибо он придавал им особую прелесть. Я часто бывал в его обители муз и всякий раз восхищался глубиной и серьезностью поэта — он был истинным оракулом в поэзии.

РАССУЖДЕНИЕ XXIII

Об остроумии парадоксальном

Парадоксы — это выродки истины; но когда они необычны и вдобавок остроумны, их встречают благосклонно; если случай необычен, то и мысль должна быть под стать ему.

Изящным парадоксом начал свою поучительную и ученую проповедь славный иеронимит[1] фрай Грегорио де Педроса, епископ Вальядолида, главный проповедник королей Испании, славный своей ученостью, глубокомыслием, остроумием и красноречием; проповедь свою в память нашей государыни доньи Исабели Бурбонской «Желанной» он начал таким вступлением. В древности греки спорили о том, следует ли произносить похвальные надгробные речи о славных женщинах, как это делается о славных мужах. Плутарх написал книгу, в коей перечисляет славных женщин разных народов, но особенно женщин Галлии; им при заключении Ганнибалом мира с Галлией было поручено улаживать раздоры, ежели таковые возникали бы после договора о дружбе[2]. В этом трактате Плутарх решительно выступает против Фукидида, который, придерживаясь иной точки зрения, утверждал, что лучшая женщина — это та, о коей не слышно ни похвал, ни нареканий, и, так как ничего о ней не известно, мы не знаем, была ли она достойной или же дурной[3]. Мысль эта кажется смелой и необычной, но Плутарх полагает ее неразумной и для людей бесполезной, ибо из того, что нам неведомо, мы не можем извлечь ни примера, ни поучения. Более согласен я, говорит Плутарх, с мнением Горгия, который, не вдаваясь в рассуждения о красоте женщин, писал, что они бывают наделены талантами и добродетелями, чтобы пользоваться уважением при жизни, а после смерти столь славная женщина заслуживает, чтобы ее добродетели были с надлежащим приличием оглашены[4].

Разум показывает свое могущество в высшей способности творить, внушать доверие к необычным и самым невероятным суждениям. Парадоксы — это задача для изобретательности и торжество остроумия; их суть в пред-

положении дерзком и необычайном. Так, Антонио де Мендоса писал:

Жестокая война, ты — лиходей,
кровавый мрак и злое полыханье
тиранства, что вручает твердой длани
свой меч, острее всех иных мечей,

распространенье варварских страстей,
пресекновение на поле брани,
как будто жизнь сама — не умиранье,
как будто смерть — не естество людей.

Как ни жестока ты и ни кровава,
война, — сильней тебя любви отрава,
снедающая в битве нежной нас.

Гоня любовь, я предпочту любое
сражение и смерть на поле боя,
чем вкрадчивую мягкость хитрых глаз.

Для парадоксальной мысли также требуется основа в виде особого обстоятельства, благоприятствующего и дающего повод для необычного рассуждения. Как образец можно привести достохвальную мысль отца Херонимо де Флоренсия, прозванного проповедником королей и королем проповедников. Превознося богоматерь, он сказал, что она — как бы дополнение святой троицы, и обосновал свою мысль тем, что если у отца, а также у сына было с кем общаться, то Мария была тем существом, с кем общался святой дух, в ней эта третья ипостась божества как бы растворилась, преобразив все ее достоинства; таким образом, то столь особенное обстоятельство, что у святого духа не было кого-то четвертого, кому бы он мог сообщить себя, стало основой необычной мысли и придало ей остроумие.

Основа в этих остротах такая же, как и в остроумных преувеличениях, ибо это тоже род гиперболы, да еще весьма необычной и смелой. Автор отмечает некое редкое совпадение, некое особое обстоятельство и, исходя из него, делает смелое умозаключение. О святом Франсиско Хавьере один большой остроумец сказал, что он стал апостолом Индий как бы de jure divino*; обоснована же эта мысль тем, что все апостолы отправлялись в поход на духовное завоевание мира парами: *«Послал их по два»*. Лишь свя-

* По велению божию (*латин.*).

той Фома, апостол Востока, не имел иного товарища, кроме этого апостола иезуита.

Изощренный ум находит в действительно происшедшем случае основу для парадоксального преувеличения, такие остроты «к случаю» особенно хороши. Так, Бартоломе Леонардо по поводу одного слишком сурового и неожиданного приговора в суде написал тонкую и колкую эпиграмму:

Творец, решил до смертного конца
я вечный пост блюсти на свете белом,
раз бедность мне единственным уделом
дана, — судьба несчастного истца.

И все же я спросить тебя, Творца,
решил, истаявший душой и телом, —
твой голос, внятный неземным пределам,
слабей, чем голосок судьи-лжеца?

Что проку в добродетели невинной,
когда судья в тебя с любезной миной
свои запустит когти без стыда!

О век, ты раболепнее рабыни!
Нет дураков, чтобы судиться ныне,
коль приговор известен до суда!

Соответствие имени — большое подспорье для острых мыслей.

Так, отец Фелипе Грасиан, мой брат, сказал о деве Марии, что она не только была зачата в благодати, но и в самом имени ее матери Анна, что означает — благодать, небо показало, что и мать ее была осенена благодатью и, больше того, была самой благодатью во плоти, ибо ей предстояло зачать дочь, которая должна была стать матерью самого господа. Здесь схвачен смысл имени Анна — благодать, и на этой основе построено смелое восхваление.

В оправдание парадоксального преувеличения следует приводить необычный случай, на который опирается автор, дабы парадокс не показался произвольным и необоснованным.

Поэтому всякий разумный человек, уловив необычность мысли, тотчас спрашивает: а на чем она основана? И если основы такой нет, мы эту мысль назовем не остроумной, но легкодумной. Как всегда, мастерски рассуждал изобретательный Скалигер в эпиграмме о славном деянии

Артемисии, которая, выпив пепел своего супруга, схоронила его в своей верной груди:

Муж мой, с тобою живя, в тебе я жила. Не сумела
Вместе с тобой умереть, в час, когда ты умирал.
Нет, я могла, только смерть разлучила бы нас — вот причина!
Сил бы хватило моих следом за мужем идти.
Смерти теперь вопреки ты живешь в моем теле сокрытый,
Вместе с супругой своей будешь отныне, супруг[5].

<...> Выражено в этих стихах многое, но и случай был необычен.

Необычное замечание требует столь же необычного, но убедительного объяснения; когда они объединены хитроумным, хоть и парадоксальным обоснованием, мысль получается удачной. Отец Фелипе Грасиан, мой брат, заметил, что к словам псалма 110 *«Пищу дает боящимся его»* есть параллель в словах *«Добычу дает боящимся его»*. Почему же названо украденной едой, ворованным куском священное тело господне, ибо церковь применяет сии таинственные слова к божественному причастию? У этой пресуществленной трапезы, говорит остроумный брат мой, был вкус наилучших блюд, какие только можно пожелать; единственное, чего ей как будто не хватало,— это приправы, и весьма важной, какая есть у ворованного, ибо сказал же святой дух: *«Краденая вода слаще»*[6]. Так вот, дабы было ясно, что нет такой сладости и такого вкуса, которые не были бы присущи святому причастию, оно и названо тайно украденным куском: *Добычу дает боящимся его»*. Но тогда возникает еще большая трудность, а именно — у кого же оно украдено? Может, у ангелов? *«Хлеб ангельский будет есть человек»*[7]. Неужто человек выхватил его прямо у них из рук? Нет, этот ответ недостаточен. Но тогда у кого же он его украл? У кого? Да у самого отца предвечного выхватил из уст: *«Я из уст всевышнего произошла»*, и у святого Иоанна: *«Так возлюбил бог мир, что отдал сына своего единородного»*[8]. О, с каким наслаждением, с какой жадностью, с какой благодарностью надлежит его вкушать!

Порой рассуждению придает силу величие предмета, и, хотя бы и не было прочного основания, его заменяет остроумие мысли. Это мы видим в сонете сладкозвучнейшего лебедя брегов Тахо[9]:

Сиятельный маркиз, кого не раз
дарило небо лучезарным светом!

Когда бы, вас избрав своим сюжетом
И пламень ваш, губительный для глаз,

я мог перу достойный дать наказ
прославить вас на зависть всем поэтам,—
с бессмертным вашим именем при этом
бессмертным стал бы тот, кто славил вас.

Все, что желанно нам на небосклоне,
и все, что нас в земном чарует лоне,—
все это — вы, дивнейшее из див.

Как ярко в вас природа воплотила
свой тайный замысел, маркиз-светило,
деянием идею повторив!

Аналогия, которая проводится с каким-либо свойством или обстоятельством, — искусная опора для самого парадоксального преувеличения. Таковую мы находим в прославленной речи столь же остроумного, сколь благочестивого проповедника, возгласившего панегирик св. Роху; взяв за основу то, что облачением святого была одежда странника, и особо отметив это, проповедник сказал, что еще более странен был этот святой в своих деяниях; странен был он во всем, странен был для своих земляков, странен в способе просить милостыню, странен тем, что имел столько друзей и почитателей, будучи чужестранцем, странен тем, что излечивал от болезни, от которой сам скончался, странен в том, что был канонизован по всеобщему признанию, странником был он на земле, странным и необычным пришельцем — на небесах.

Изящным контрастом изображает красоту зимы в знаменитом романсе Луис Велес, блестящий испанский остроумец, весьма быстрый на меткие экспромты:

Голые скалы — камеи,
сухие дубы — плюмаж,
ибо Зима наряжаться
любит в голый пейзаж.

Бывают также необычные поступки, и оправдание, которое им дается, бывает часто еще более необычным. Таким был поступок Людовика XI, яркое свидетельство его хитрости. Домашние его рассказывали, что после тяжкого недуга король, словно в приступе безумия, пытался выброситься из окна, но его удержали; придя в себя, король осведомился, кто же это его удержал, и повелел этих людей обезглавить; придворные весьма были изумлены такой

платой за столь великую услугу, но король им объяснил, что короля, даже когда он по какой-либо причине не в себе, никто не смеет удерживать и противиться его воле. Ответ парадоксальный, но тем не менее удачный. Рядом с ним можно поставить парадокс герцога миланского Барнабе Висконти. Однажды герцог в сопровождении свиты прогуливался вдоль берега реки по очень узкой тропке; в одном из самых узких мест повстречался ему простолюдин, гнавший впереди себя мула; видя, что вернуться назад или же уступить своему господину дорогу ему никак невозможно, простолюдин с решимостью и учтивостью, для крестьянина необычной, толкнул мула и сбросил его в реку, где тот и утонул; поступок этот вызвал чрезвычайное одобрение у придворных, однако герцога сильно разгневал: он приказал тотчас схватить самого крестьянина и сбросить в реку. На удивленные и даже возмущенные речи придворных герцог ответил, что не должен оставаться в живых простолюдин, способный похвалиться каким-либо учтивым поступком, ибо у подлых все должно быть подло.

В моральной философии часто встречаются весьма удачные парадоксы. Превосходный пример находим мы у Лукиана, ума высокого, хотя едкого и чрезмерно холодного. Устами Мома он сказал, что человеку явно не хватает окошечка в груди, дабы можно было видеть, что у него на сердце. Кто-то добавил, что надо бы человеку иметь еще одно лицо, обращенное назад, дабы он смотрел на прошлое; другой — что нужно иметь по глазу на каждой ладони, дабы верить лишь тому, что трогаешь рукой; нашелся и такой, что сказал — неплохо бы человеку повесить на уста замок [10]. Знаменитый парадокс высказал Питтак, один из семи: половина, мол, больше целого. Бион: красота—чужое добро. Сенека: нет судьбы, есть только благоразумие или неблагоразумие. О судьбе также сказано, что она — удача урода, и счастье глупца. Необычным и парадоксальным был образ мыслей двух столь противоположных мудрецов, Демокрита и Гераклита: Демокрит надо всем смеялся, Гераклит — плакал, и так оба отлично выразили ничтожество жизни человеческой. Из двух этих крайностей составил остроумную эмблему Альчиати и дал такую надпись:

Горше, чем прежде, оплачь дела человеческой жизни,
О Гераклит, ведь она бедами больше кишит.
Ты же опять, как всегда, разражайся хохотом громким,
О Демокрит, ведь еще стала забавнее жизнь.

Думаю я между тем, сколько слез проливать буду с первым
Или с другим хохотать мне до какой же поры [11].

Альчиати не решил, какое из двух суждений выберет, зато выбор сделал мудрый поэт Бартоломе Леонардо, написав:

Вот, Нуньо, двух философов портреты:
один рыдал и хохотал второй
над бренною житейскою игрой,
чьи всюду и во всем видны приметы.

Когда бы я решил искать ответы,
вдали от этой мудрости и той,—
чье мненье мне служило бы звездой?
Из двух — какая сторона монеты?

Ты, видящий везде одно лишь горе,
мне говоришь, что в трагедийном хоре
пролить слезу — утеха из утех.

Но зная, что слезами не поможешь
добру и зла вовек не изничтожишь,—
я, не колеблясь, выбираю смех.

Протагор говорил, что добро и зло, горе и радость существуют не в вещах, но в нашем воображении и в том, как каждый человек их понимает. Более истинной и полезной была мысль святого Иоанна Златоуста, сказавшего: *«Ни от кого не может быть нам вреда, как только от самих себя»*.

Иногда парадоксы поясняются рассуждениями с остроумным и изящным вымыслом. Среди них — немало творений возвышенного ума. Изобретательным, мудрым и весьма остроумным был сиятельный принц дон Мануэль, сын инфанта дона Мануэля и внук короля дона Фернандо Святого. Мудрый этот принц изложил моральные назидания о благоразумии и прозорливости в небольших историях, частью правдивых, частью вымышленных, и составил ученую, поучительную и увлекательную книгу, озаглавленную «Граф Луканор», достойную войти в дельфийскую библиотеку. Среди многих других там приведен такой занятный парадокс. Когда святой король дон Фернандо осаждал Севилью, среди его доблестных воителей было три дворянина, считавших себя самыми храбрыми воинами на земле; одного звали дон Лоренсо Суарес, другого — дон Гарси Перес де Варгас, имени третьего я не припомню. Однажды три этих рыцаря заспорили, кто из них

храбрее, и порешили, вооружившись как можно лучше, подъехать к воротам Севильи так близко, чтобы ударить в них копьем. Мавры, стоявшие на стенах и башнях и увидевшие, что скачут всего три рыцаря, подумали, что это — послы, и никто не догадался их задержать. Рыцари проехали через ров и крепостной вал, достигли городских ворот и, ударив по ним концами копий, повернули коней и поскакали в лагерь. Мавры, видя все это, почли себя оскорбленными и бросились вдогонку — более полутора тысяч всадников и двадцать тысяч пеших двинулись вслед за смельчаками. Когда трое рыцарей увидели, что погоня их настигает, они повернули лошадей и стали ждать. Вот мавры подошли уже совсем близко, и тогда тот рыцарь, чье имя я запамятовал, бросился на них. Дон Лоренсо Суарес и Гарси Перес пока не трогались с места, но, когда мавры подошли еще ближе, Гарси Перес де Варгас ринулся на них. Дон Лоренсо оставался на месте, и только когда мавры уже напали на него, врезался в их ряды и начал совершать чудеса храбрости. Когда в королевском лагере увидели, что три рыцаря оказались среди мавров, к ним помчались на помощь. Все трое сражались отчаянно и были ранены, но, благодарение богу, ни один не пал. Когда король узнал, что они совершили этот подвиг на спор, он созвал благородных своих приспешников, чтобы те рассудили, кто же из троих больше отличился. Вот судьи собрались, и разгорелся меж ними большой спор: одни говорили, что храбрее тот, кто первым бросился на врага, другие — что второй, третьи — что третий. Каждый приводил самые убедительные доводы в защиту своего мнения, но в конце концов решение было вынесено такое. Если бы число нападающих мавров было таково, что рыцари могли бы их победить собственными силами и доблестью, то лучшим бойцом следовало бы признать того, кто ударил первым, ибо он начал дело, которое возможно было бы закончить; но так как число мавров было столь велико, что троим победить их было никак невозможно, тот, кто кинулся на них первым, не надеялся победить, но просто ему стыдно было бежать, и так как бежать ему не подобало, а сердце не могло стерпеть страха ожидания, он и напал на врага. Второго, который ждал дольше, чем первый, сочли более храбрым, ибо он дольше выдерживал страх. Но дона Лоренсо Суареса, который вытерпел весь страх и дождался, пока мавры сами напали на него, судьи

признали наихрабрейшим рыцарем. Заключает же автор такой моралью:

Пусть страх никогда вас напасть не понудит.
Кто выждать сумел, победителем будет [12].

Парадоксами были также вымыслы про феникса — дабы показать, что все прекрасное бессмертно; про василиска, убивающего взглядом,— как символ суетной и обманчивой телесной красоты; про улиток — дабы показать порок; о них Альчиати сказал так:

Ветры не дуют когда, то корабль, идущий на веслах,
Может остановить даже улитка одна.
Так же иных одаренных и доблестью к звездам влекомых
Держит на полпути вздорный, нелепый пустяк.
Тяжбы тревожат одних, других страсть к бесстыдной блуднице
И отзывают юнцов прочь от дороги прямой [13].

В рассуждениях политиков, хоть и не в их практике, парадоксы — предмет размышления и спора. Например, мысль о том, что король глупый лучше, чем умный, потому что первый позволяет направлять себя своим советникам, второй же действует лишь по своему произволу. Людовик XI, король Франции, утверждал, что королю незачем быть ученым, и не пожелал, чтобы дофин, его сын, выучил из Тацита что-нибудь, кроме изречения: «Кто не умеет притворяться, тот не умеет править».

Кто-то говорил, что глупо поступать по чьему-либо примеру, так как почти всегда твои обстоятельства будут чем-то отличаться. Я сам не раз слышал, как мой отец Франсиско Грасиан, человек глубокого ума и весьма сведущий, говаривал, что величайшие познания самой ученой женщины не превосходят познаний, какие имеет любой разумный мужчина в четырнадцать лет.

В натуральной философии парадоксы лучше прививаются, ибо там имеют иносказательный смысл. Таков парадокс Пифагора о том, что небесные сферы, вращаясь, издают сладостную гармонию, только мы, привыкнув к ней с детства, ее не слышим. Парадоксальна также мысль о том, что лучше бы вселенная была устроена наоборот — чтобы в центре находилось неподвижное солнце, а земля вращалась бы вокруг него по окружности на таком же расстоянии — тогда, мол, всегда были бы у нас ясный день и вечное лето.

Парадоксы должны быть вроде соли — применять их надо не густо и с уменьем, ибо это мысли рискованные, необычные и особой славы не прибавят; когда их много — это признак таланта необузданного, а если и ум таков, то тем хуже.

РАССУЖДЕНИЕ XXIV

Об остроумии в необычных суждениях и их парадоксальном объяснении

Этому разряду острых мыслей старинные наши испанские авторы отдавали пальму первенства. Применяли они их часто, как мы это видим в их произведениях, порой более остроумных, чем отделанных. Так, Лопе де Соса писал:

Не хотел бы я лишиться
жизни, хоть она и мука,
ибо вряд ли повторится
столь желанная разлука.

Мастерство остроумия здесь в том, что мысль первого предложения кажется странной и неразумной, но ей затем дается объяснение также необычное и даже парадоксальное. Командор Эскриба, видный валенсианский поэт, чьи стихи включены в сборники старинной испанской поэзии, писал:

Смерть, настигни тайком живого,
чтоб не чувствовал я тебя
и, услады твои возлюбя,
не мечтал бы ожить снова.

Кто-то исправил или присвоил это четверостишие, изложив его так:

Смерть, настигни тайком живого,
чтобы я не увидел твой лик —
если б к ласкам твоим я привык,
я решил бы родиться снова.

Остроумие этого парадокса в том, что смерть может дать автору жизнь. Схожую мысль мы находим в сочинениях арагонца Диего де Фуэнтеса[1], славного своим остроумием поэта, о котором, как и о многих других, мы узнали благодаря стараниям нашего большого друга Хуана де

Гарриса, главного интенданта Наварры, человека с изысканным вкусом, как показывает обилие избранных книг, украшающих его кабинет, и отличающегося тонкими суждениями:

Печаль, коль решишь ты назад
вернуться из дальней дали,
пускай от меня утаят
эту весть: я буду так рад,
что забуду навек о печали.

В этих стихах он применяет контраст и противоречие — печаль должна принести ему вечную радость. Он же создал парадокс с обратным смыслом, сказав:

Раз несбыточно то, что желанно,
я судьбу свою проучу:
нежеланное я захочу,
и ценою обмана нежданно
я желанное получу.

Это — остроумнейшие софизмы, цель коих выразить свое чувство необычным преувеличением. Такой софизм находим у Диего Брандана, одного из старинных португальских поэтов:

Если тебе по нутру
весть о смерти моей,
воскреси меня поскорей,
и я вторично умру.

Парадоксы этого рода строятся на том, что следствия и свойства двух противоположных понятий меняют местами и для объяснения чувства применяют противоречивую мысль. Так, у старого поэта Картахены[2]:

Там, где Амур пускает стрелы,
стяг разворачивая свой,
там ты и мертвый и не мертвый,
там ты живой и не живой.

Он же высказывает такое парадоксальное противоречие:

Живу я, весь мир кляня,
зачем родился, не знаю,
ибо я жизнь отвергаю,
а смерть отвергает меня.

Самые яркие и, следовательно, самые остроумные парадоксы строятся именно на противоречии. Это мы видим в четверостишии, еще не оцененном по достоинству:

Я заживо умираю,
а умерев, очнусь,

ибо освобожусь
от недуга, коим страдаю.

Такой же прием находим у старинного испанского поэта Карлоса де Гевары[3]:

Жизнью за вас заплатить —
нет достойнее платы,
ибо достоинства ваши
достойны и большей утраты.

Большое и не менее остроумное преувеличение есть у Нуньеса:

Не мучаюсь я от боли,
а радуюсь от сознанья,
что вера моя выносит
столь тяжкие испытанья.

Мысль, состоящая из утверждения и объяснения, может варьироваться тем, что уже само утверждение заключает в себе противоречие и парадокс, как у Гарси Санчеса[4]:

Я настолько доволен вами,
что собой недоволен сам,
потому что Создатель мною
не принес удовольствия вам.

В других случаях необычностью отличается только объяснение, которое дается высказанному утверждению. Это мы видим у Диего де Кастро:

Любящий жизнь страдает
и стонет в свой смертный срок,
а тот, кто от жизни далек,
не живет и не умирает.

Порой парадоксальный контраст есть в обеих частях, тогда остроумие вдвойне ярко. Например, в прекрасных стихах Диего де Сан Педро:

В любви к вам высшее благо —
чтоб вы меня разлюбили:
ведь если вас погублю я,
то сам окажусь в могиле.

Остроумие и прелесть этих мыслей — в их отвлеченности, и так как они включают противоречие невозможное, то требуется немалое напряжение ума, чтобы их понять, но еще большее — чтобы их высказать, как, например, такую мысль:

Есть ли больше страданье,
чем страдать на последней грани!
Невозможно больше страдать —
и от этого больше страданье.

Вместо объяснения, которое обычно следует за необычным утверждением, этот поэт прибавил еще одно преувеличение:

Свидетельствует лишь молчанье,
какою страстью я горю,
но не вмещается страданье
и в то, о чем не говорю.

К этому роду остроумных мыслей принадлежит парадоксальное преувеличение, одно из самых блестящих проявлений изощренности, столь же примечательное, сколь трудное. Отдадим дань восхищения таким стихам:

Вы меня невзлюбили, и скоро
я себя разлюбил навек:
ненавистен мне человек,
ненавидимый вами, сеньора.

Этим видом остроумия имеет обыкновение завершать и венчать свои сонеты глубокий и тонкий Камоэнс, как, например, здесь:

Итак, мои надежды, жизнь и счастье
я отдаю всецело вашей власти,
но выгоды моя душа не ждет.
Доволен я стократ судьбою моею
и отдаю вам все, чем я владею,—
плачу вам дань и рад, что долг растет.

В этом роде остроумия стремятся к яркому и резко противоречивому преувеличению, да и то еще кажется недостаточным. Прекрасную мысль высказал граф де Олива, славный знатностью рода и талантом поэт, мечущий «Искры»:

Воистину печальна жизнь того,
кто хочет умереть, не умирая,
и смерть ему не помогает, злая,
и жизнь — сплошная мука для него.

Объяснение может предшествовать преувеличению, хотя обычно следует за ним и его подкрепляет. Это мы видим и с восторгом хвалим в стихах знаменитого валенсийца дона Хуана Фернандеса де Эредии:

Судьба нас вновь развела!
Столь велико унынье,
что мысль о моей кончине
рядом с этим мала.

Здесь также с успехом применяется условная форма, и, когда она, казалось бы, должна умерить необузданное пре-

увеличение, она еще больше его усиливает. Николас Нуньес писал:

Я покинул бы белый свет,
если бы жил на свете,
но разве дождешься смерти
там, где и жизни нет.

Кроме преувеличения для придания изощренности прибегают вдобавок и к другим видам остроумия. Дон Луис де Гонгора высказал преувеличение с помощью изящного соответствия:

Выходите безоружным,
вы мольбам моим не вняли,
вы сильны и без кольчуги,
если ваша грудь из стали.

Смелым сравнением, усиливающим яркость мысли еще более впечатляющим образом, воспользовался Гарси Санчес:

Муки мои стократ
смертельней, чем смерть моя,
от них умираю я...
А смерти я был бы рад.

Обыграл противоположные понятия и тем усилил остроумие старинный наш поэт Сория[5]:

Не отыщешь души на свете,
чтоб такую вынесла боль:
бесконечна эта юдоль,
бесконечны мученья эти.
Моя мука неодолима,
и причину я вижу сам,
видит бог — любовь моя к вам
с нелюбовью вашей сравнима.

Граф де Салинас[6] начал и закончил изящным контрастом свое изысканное стихотворение, осуждающее Надежду; вот его начало:

О Надежда, ты — обман,
как спасенья ожидаю
смерти: я всю жизнь страдаю
от твоих смертельных ран.
От тебя, как ото сна,
глупо правды ждать и прока,
для добра ты столь жестока,
для безумства столь умна!

Заключение же таково:

Сам мечты свои губя,
за тобой я шел к обрыву,
мне не быть на свете живу
ни с тобой, ни без тебя.
Манишь ты меня давно,
залучая сердце в сети,
ты Ничто, но все на свете
в том Ничто заключено.

Даже сам по себе, без поддержки других видов остроумия, этот вид весьма выигрышен благодаря яркости преувеличения. Можно ли лучше сказать, чем в стихах Адмирала Кастилии?[7]

В час разлуки понял я:
смерть еще не наступила,
чтоб и впредь душа моя
горести свои копила.

В утверждении не обязательно должно быть противоречие, иногда достаточно и какого-либо несоответствия, как, например, у дона Антонио де Мендоса:

С Иосифом, а не с Богом
Мария была нежна,
но больше, чем если б знала,
не зная, верит она.

Правда, чем более поразительно утверждение — да еще когда объяснение равно ему по силе, — тем более поразительна вся мысль, как, например, эта:

От этих нестерпимых мук
душа моя не омертвела,
но знаю, раненое тело
погибло бы от ваших рук.

Не меньшей похвалы достоин и следующий сонет, ибо он не менее остроумно завершается ярким парадоксальным преувеличением. Принадлежит он Людовико Гонсаге, прекрасному поэту:

Когда иссякнет эта боль? Когда
и в чем мое мученье утолится?
От самого себя кто может скрыться,
когда в тебе самом живет беда?

Не меркнет мрачных мыслей череда,
и боль моя все яростней клубится,
мне снится, будто я самоубийца,
и этот сон смотрю я без стыда.

В смертельных муках я теряю силы,
мой разум помрачается от бед,
и умираю я, не умирая.

И смерть кляну я на краю могилы,
но смерть себя просить велит в ответ,
мой гнев своей бесстрастностью карая.

Предметом этого вида рассуждений бывает не только сильная душевная скорбь, но также восхваление. Прекрасные слова нашел Марциал для прославления знаменитого подвига Сцеволы:

Вместо царя слугу поразила рука по ошибке
И на священном огне в жертву себя принесла.
Доблестный враг не стерпел, однако же, этого зверства
И, от огня оттащив мужа, его отпустил.
Руку, которую так бесстрашно Муций решился
Сжечь на презренном огне, видеть Порсена не смог.
Большую славу и честь, обманувшись, рука заслужила:
Не ошибся она, меньше б заслуга была [8].

Остроумие здесь в ярком преувеличении: Сцевола свершил больше своей ошибкой, чем свершил бы, исполнив то, что замышлял <...>

Этот вид остроумия чрезвычайно усиливается критическим суждением. Так, талантливый и ученый иезуит отец Хуан Баутиста де Авила, обучающий языкам еврейскому, халдейскому и сирийскому в Королевском институте Мадрида, в благочестивой и изысканной поэме о слабости грешника писал:

Создатель мой, скажи мне — кто я?
Какой я есть? Понять пытаюсь:
когда грешу, а после каюсь,
во мне — один я или двое?
То доброе в душе, то злое,
то благочестье, то терзанья,
то беспокойство, то покой!
И вот я думаю порой:
в одной душе — мои желанья,
а исполненье их — в другой.

Этот вид острых мыслей примыкает к предыдущему, ибо здесь в утверждении или в объяснении заключены парадоксы; он один из самых примечательных и радующих смелостью изощренного ума. Подтвердим его достоинства и превосходство великолепным сонетом Столичного Лебедя [9] в его комедии «Любовь ради одной любви»:

Мужчиной быть — не значит быть любимым,
любой из них несчастье для невест,

упорством нелюбимый надоест,
любимый — хвастовством неукротимым.

Пресыщенный красавец — нестерпимым
желаньем победить в один присест.
Мужчина — это ль не тяжелый крест,
когда он мнит себя неотразимым?

Красавицы, не лейте слез, коль скоро
судьба у вас отнимет ухажера.
Вам служит ваша красота судьбой.

А слепота — опасней нет напасти!
Когда мужчина обещает счастье —
несчастье нависает над тобой.

РАССУЖДЕНИЕ XXV

Об острых мыслях, где вначале приводится некое озадачивающее изречение или поступок, а затем дается надлежащее и тонкое объяснение

Остроумие, в коем сказывается умение рассуждать, приобретает особую изысканность, ибо тогда в нем выражается наиблагороднейшая способность нашего духа. В этом виде остроумия мастерство состоит в сочетании озадачивающего, а порой несовместного с истиной утверждения — и объяснения, которое своей меткостью как бы разрешает недоумение.

Примером может послужить двустишие Марциала, где поэт говорит человеку, погрязшему в долгах:

Секст, ты совсем не должник, не должник ты, Секст, будь уверен.
Может ли быть должником тот, с кого нечего взять? [1]

<...> Утверждение тут непременно должно быть несколько резким и вызывающим удивление, затем следует ожидаемое нами объяснение, концовка, устраняющая трудность. Однажды, когда все вокруг говорили, что манхар бланко [2] приготовлено невкусно, некто стал его непомерно восхвалять, приговаривая: «Знатно приготовлено, знатно!» Когда же у него спросили, что он находит тут знатного, он ответил: «Что в нем и не пахнет деревенской курицей».

Не менее остроумно сказал другой испанец, известный своими быстрыми и меткими словечками[3]. Застав целующимися весьма уродливых мужа и жену, он быстро сказал: «Я ухожу», а когда они, заметив его, перестали целоваться и спросили, почему он уходит, он ответил: «Чтобы и мне не перепало задаром».

Этот вид остроумия отличается от предыдущего тем, что мысль тут не обязательно парадоксальна, достаточно если она содержит некую трудность и несоответствие, как, например, у Тапии, одного из старинных испанских поэтов:

Думают повсеместно,
что любовный недуг исцеляется.
Известно, что он меняется,
но снадобье — неизвестно.

В утверждении всегда должна содержаться какая-либо необычность, чтобы оно казалось странным, — тогда объяснение получается острей и ярче. Это видим у Лопе де Веги в его мудром сонете:

Смерть не страшна тому, кто умудрен
житейскою страдой, где все чревато
кончиною: во всем сквозит расплата
в движенье неуклонном под уклон.

Нас к смерти приучает краткий сон,
так, Солнце — жертва каждого заката.
Мы чаши: нас заденут — и куда-то
летим, и раздается смертный звон.

Жизнь справедливо сделала опасным
наш путь, чтобы испугом ежечасным
нас приучить к превратностям стези.

Затем Всевышний смерть облек туманом,
чтоб то, что мнится издали обманом,
не показалось истинным вблизи.

Чем противоречивей утверждение, которому найдено надлежащее объяснение, тем изящней вся мысль, как, например, эта:

Бегу я радостей рая,
но, встретив их, понимаю,
сколько я в жизни теряю,
радости эти теряя!

Когда в утверждении содержится опровержение прошлого и противоречие обстоятельствам, для его толкования требуется более резкая концовка. Такой бесспорно можно

считать концовку сонета Гарсиласо, чье имя само говорит о достоинствах его стихов:

Тому, кто все утратил,— что терять!
Любовь, умерь свой пыл, насытясь мною.
Избави бог, столь страшною ценою
от этой бури сердце защищать.

Я стены храма твоего опять
одеждами промокшими покрою,
как выброшенный на песок волною
пловец, судьбу решивший испытать.

Я клятву дал — отныне и вовеки
всем разумом, живущим в человеке,
противиться призыву жарких глаз.

Но что мы знаем о любви заране?
Что могут клятвы, если испытанье
всегда иное и сильнее нас.

В объяснении должна проявиться тонкость мысли — обычно здесь прибегают к гиперболе; так как надо дать разрешение утверждению необычному, порой противоречивому и контрастному, то и концовка должна быть впечатляющей. Цезарь, когда его спрашивали, почему он развелся с женой, которую ни в чем не мог упрекнуть, но, напротив, был ею вполне доволен, ответил: «О жене Цезаря не должно быть слухов»[4]. Иного рода преувеличение находим в остроумнейшем объяснении дона Луиса де Гонгоры, когда он сказал:

Вышел пахарь Серафим
на поля в разгаре лета,
солнцу жаркому вовек
не осилить солнце это.

Когда приведенное объяснение противоположно тому, которого мы ожидали, оно радует внезапностью и яркостью. Марциал, проиграв в суде тяжбу и не получив от своего клиента условленной платы по той причине, что он, мол, проиграл дело, возражает так: «За это, напротив, ты должен мне уплатить вдвое: за труд и за стыд»:

Секст, твое дело я вел за две тысячи по уговору,
Что ж посылаешь ты мне тысячу только одну?
«Ты ничего не сказал,— говоришь,— и проиграно дело».
Больше еще ты в долгу, Секст, раз пришлось мне краснеть[5].

Поэт повернул аргумент иначе и сделал своим оправданием то, что было доводом против него, — в высшей степени остроумно! <...>

Эзоп был выставлен на продажу вместе с другим рабом, и, когда кто-то, намереваясь их купить, спросил у раба, что он умеет делать, тот ответил: «Все». Затем покупатель спросил то же у Эзопа, и тот сказал: «Ничего». Покупатель удивился, но Эзоп пояснил ему: «Если этот раб умеет все, значит, для меня уже не остается ничего, потому я и ответил, что ничего не умею» [6]. Изящное преувеличение находим у ученого и остроумного Саласа Барбадильо в его стихах о Дафне:

Осторожный Аполлон,
мудрый бог прекраснолицый,
не терпя иных возниц,
служит сам себе возницей.

Хотя тонкое объяснение само по себе остроумно и интересно, но если оно сочетается с каким-либо другим приемом, остроумие удваивается; например, его очень украшает соответствие. Так заключил свою басню граф де Вильямедиана, тоже о Дафне:

Ты будешь неуязвима
и для Юпитера стрел:
огонь не страшен тому,
кто пламя мое одолел.

Не меньшее изящество придает каламбур. У одного кабальеро родилась четвертая дочь, и кто-то стал настаивать, чтобы ее назвали Аной. Когда его спросили, почему так, он ответил: «Чтобы она была для своих родителей квартаной» * Кордовский советник [7] слыхал, как осуждают одну женщину, на которую муж выплеснул горшок кипятка, после чего она ушла к своим родителям и жаловалась всем и каждому. «Ничуть не удивлюсь, — сказал Руфо, — столь горьким ее жалобам, ведь муж обрушил на нее все четыре стихии». «Что землю, — возразили ему, — это ясно, что воду и огонь, тоже, потому что вода кипела, но воздух где?» «А воздух, — отвечал Руфо, — у нее в голове, он-то был всему причиной». Очень хороша игра слов у остроумного Нуньеса:

Я расстался бы с жизнью моею,
если б это мне помогло
зло пережить, но зло
уйдет не одно, а с нею.

* Квартана — четырехдневная лихорадка. Игра слов, ибо „четвертая Ана" испански звучит так же.

Иногда объяснение предшествует главному высказыванию, однако на остроумии это не отражается. Так, командор Эскриба писал:

О незнакомка, столь прекрасно
очарованье ваших глаз,
что жизнь, прошедшую без вас,
считаю прожитой напрасно!

Также и граф де Вильямедиана поставил объяснение прежде главного высказывания:

Тот, кто за вас на смерть идти решился,
иных не видит, вами ослепленный.
Никто бы не сказал: «умалишенный!»,
когда бы я и впрямь ума лишился.

В таких случаях та часть, где имеется главное высказывание, предстает следствием из предшествующего ей объяснения.

Блистательно было остроумие графа де Уреньи. Дабы вы видели, сколь великие герои и ученые мужи были некогда в Испании, прочтите это:

Ты объявила мне войну,
уже ты навсегда чужая,
и я оплачу, уезжая,
своей тоской твою вину.

Не меньшую остроту мысли и образованность показал дон Диего Лопес де Аро, рассуждавший так:

Жизнь недолгая во всем
с нашим голосом сравнима:
он и громок и весом,
а на деле — легче дыма.
Знаю — до скончанья света
не увидеть мне добра,
то, что я увижу,— это
то, что видел я вчера.

Объяснение к необычному и трудному главному высказыванию можно дать в форме условной, как у дона Диего де Веласко, также одного из старинных любителей знания:

Вы столько зла в презрении своем
мне причинили, не предполагая,
что даже зло мне кажется добром —
ведь зло творите вы, а не другая.

Хоть и выраженное в виде условия — это самое настоящее объяснение необычного высказывания, только то, что должно бы быть концовкой, тут стоит в начале — такими

изящными приемами этот вид остроумия весьма украшается. Так же рассуждал дон Алонсо де Кордова [8]:

Если страданье ведет
к блаженству и вящей славе,
тот, кто ропщет, не вправе
ждать от неба щедрот.

Но обычно первым идет утверждение, поражающее своей необычностью, а за ним, разрешая наше недоумение, следует остроумное объяснение. Например, у Хорхе Манрике:

Мне иной судьбы и не надо,
справедлива эта юдоль.
Зачем мне другая награда,
если душа моя рада
от вас принять эту боль.

Хотя по порядку первым идет утверждение, по остроумию первое место принадлежит объяснению — оно как бы причина и источник, из коего рождается высказанная мысль; именно поэтому его ставят то впереди, то после; главное, чтобы оно было остроумным, как вот это у знаменитого Картахены [9]:

Раз у вас вызывает смех
то, как мучаюсь я и рыдаю,
значит, вам по душе больше всех
то, что я больше всех страдаю.

Между сочинениями старых поэтов и современных та разница, что первые стремились к остроте мысли и их творения полны души и живой изобретательности; вторые же тратят все силы на словесную листву, на запутанность фразы, на напыщенность стиля, и остроумие не приносит у них столь богатых плодов. Можно ли сказать лучше и тоньше, чем в редондилье Диего де Сан Педро?

Любить напрасно   злой недуг,
но я убит не этим,
а тем, что разум   этих мук
единственный свидетель.

Если что-либо ее превосходит, то, наверно, вот эта великолепная мысль герцога де Медины Сидонии:

Любовь — немилость и тогда,
когда добьешься снисхожденья —
когда наградой за мученья
мучений новых череда.

Этот вид остроумия превосходен и для критики, доставляя людям разумным большое удовольствие необычностью

суждений. Лиценциат Антонио Грасиан, мой дядя, у которого я воспитывался в Толедо, говаривал, что упрямство арагонцев в отстаивании своего мнения — это не порок, просто они неизменно привержены разуму, и он придает им великую стойкость.

РАССУЖДЕНИЕ XXVI

Об остроумии критическом и злом

Хоть ты и пишешь одни только сладкие все эпиграммы,
Чистя их так, что они кожи беленой белей,
И ни крупинки в них нет соленой, ни капельки горькой
Желчи, ты хочешь, глупец, чтобы читали их все ж!
Пища и та ведь пресна, коль не сдобрена уксусом едким;
Что нам в улыбке, коль с ней ямочки нет на щеке?
Яблок медовых и смокв безвкусных давай-ка ты детям,
Мне же по вкусу лишь та фига, которая жжет[1].

В этой отличного вкуса эпиграмме, принадлежащей тому, кто иногда бывал аполлоническим, но здесь вполне марциален, дано определение критического остроумия <...>

Порукой в важности этого жанра для изощренного ума да послужит то, что два величайших цензора нравов, Тацит в прозе и Марциал в стихах, отдавали этому виду остроумия предпочтение перед всеми прочими и в нем особенно блистали. Короче, остроумие критическое, злое, меткое всякому возвышенному уму приятно, ибо занятно.

Мастерство здесь состоит в том, чтобы в объяснении перетолковать, раскрыть по-иному, перевернуть, а где и выдумать намерение, цель, мотив действий того, кого мы критикуем иногда добродушно, но чаще со злостью. Корнелий Тацит, великий наставник политиков, кумир государственных мужей, не довольствуясь простым повествованием, начинял историю своими комментариями, критикой и восхвалениями; он не останавливался на поверхности событий, но проникал в самые потаенные уголки, в скрытые тайники замыслов, и не пощадил даже Августа, о котором сказал, что тот, избрав своим преемником на троне Тиберия, поставив пасынка выше, чем своих племянников Агриппу и Германика, сделал это не ради общего блага и не

по особой привязанности, но потому, что по жестокости Тиберия и высокомерию видел, что того будут ненавидеть, и надеялся, что благодаря этому его, Августа, будут поминать добром [2].

Только ум изощренный может действовать искусно и обдуманно, но, чтобы разгадать это искусство и заметить его, надобна еще большая изощренность. Марциал был компасом, указывавшим этот коварный и труднейший путь; у него есть великолепные эпиграммы с неимоверно колкими остротами. О Фабулле, которая всегда появлялась в окружении женщин старых и уродливых, он сказал:

Все подружки твои — или старухи,
Или гнусны и всех старух противней.
Их с собою ты водишь, их таскаешь
По пирушкам, по портикам, в театры.
Да! Средь них ты, Фабулла, впрямь прелестна [3].

Соль эпиграммы в том, что поэт разоблачает тайное намерение и цель Фабуллы: она окружала себя уродинами, чтобы казаться красивой, и старухами — чтобы казаться молодой <...>

Таким образом, суть мастерства в этом виде остроумия состоит в разоблачении чьего-то хитрого замысла и в умении ярко это выразить. Так, у дона Луиса де Гонгоры:

Что у всенощной вдовица
тихо стонет и томится,—
что ж,
но что стонет без расчета,
чтоб ее утешил кто-то, —
ложь.

Тут необходимо, чтобы у того, кого критикуют, была в поведении какая-то хитрость и плутовство — подлинные или нами вымышленные; критическое остроумие подмечает эту хитрость и тайные виды. Так, Луперсио Леонардо раскрывает суть поведения и намерений Клорис в таком сонете:

В прозрачный Клорис смотрится ручей,
в котором, радуясь, вострила ране
свое оружье, чье очарованье
терзало душу мне, стрелы острей.

Избороздили годы кожу ей.
И стал алтарь, чье вешнее сиянье
неисчислимой требовало дани,
желтее воска и золы бледней.

И, страшной удрученная картиной,
она *слезами горькими и тиной*
мутит ручей, клянет весь белый свет.

Несчастная! Ей не поможет ярость:
вода яснеет, но все так же старость
рыдает над утратой вешних лет.

Иногда интересней приписать поступку выдуманную хитрость, чем просто выразить его истинную цель, — неожиданность мнимого умысла или тонкость ума, придумавшего его, пленяет нас. Марциал сказал о Геллии, который вечно что-нибудь строил и если не находил себе иного занятия, то менял в доме окна, будто Геллий делает это ради того, чтобы иметь повод и удобный предлог отказать в займе: «Извините, но я сейчас строюсь»:

Строится Геллий всегда: то двери он новые ставит,
То подгоняет ключи и покупает замки,
То поправляет он окна свои или их заменяет:
Только бы строить! На все он что угодно готов,
Чтоб, если кто из друзей попросит дать ему денег,
Мог бы ответить ему Геллий: «Да строюсь я, друг»[4].

<...> Ложно истолковывая замысел, можно раскрывать хитрость в двух направлениях — тогда остроумие объяснения удваивается, ибо придумываются не один, а два мотива, один остроумней другого. Красавице, которая молилась, Камоэнс сказал:

Скажите, в молитвах своих
вы за кого просили —
за тех, кого вы убили,
за вас, убившую их?

Если за вас,— мольбами
какими на белом свете
искупите вы все эти
жизни, сраженные вами?

А если за них,— опять
я вас не пойму, убийца:
молясь,— зачем убивать?
Убивая,— зачем молиться?

Такие мысли всегда высказываются «к случаю», толкуя какое-либо обстоятельство события, и это придает им особую приятность. Когда хитрый умысел усматривается в каком-либо необычном обстоятельстве, рассуждение выглядит более обоснованным. Так, у Лопе де Веги:

Меня землей в лицо, как мертвеца,
вы встретили, а я само бессилье,

должно быть, вы и впрямь меня убили,
я был рабом без чувств и без лица.

Живой, я клялся именем Творца,
что вас любить я буду и в могиле,
пусть вы меня навеки схоронили,—
любовь не знает смертного конца.

Скажите, руки, что это — услуга:
убитого красою вашей друга
покрыть землею — или ханжество?

Так вор, безвинного смертельно раня,
от ужаса, а не от состраданья
хоронит в доме собственном его.

Но и там, где никакой хитрости нет, ее можно талантливо придумать. Красивая дама кормила ребенка сластями и, вкладывая ему в рот конфетку, говорила, чтобы он закрывал глаза; малыш не слушался — она снова говорит, чтобы закрыл глаза, а он все глядит на нее. Тогда галантный и сметливый Руфо заметил: «Сеньора, он не хочет ради лакомства лишиться рая».

Когда острая мысль такого рода высказывается по поводу меткого наблюдения, она достигает вершин остроумия; сперва в предмете отмечается контраст, затем язвительной критикой дается ему объяснение. Марциал заметил, что бравый юноша Гемелл горячо хлопочет о том, чтобы жениться на безобразной и старой Маронилле; объяснение — Гемелл надеется вскоре стать ее наследником:

Гемелл наш Мароциллу хочет взять в жены:
Влюблен, настойчив, умоляет он, дарит.
Неужто так красива? Нет: совсем рожа!
Что ж в ней нашел он, что влечет его? Кашель[5]

<...> Не довольствуясь разоблачением действительного умысла, идут на то, чтобы его выдумать; так, об Александре говорили, что он не позаботился укрепить свою империю, чтобы никто из его преемников не мог с ним сравниться, либо же потому, что не мог себе представить человека, способного его сменить. Остроречивый Боккалини поместил немало таких колких острот в своих «Известиях»[6], богатом мыслями труде, предназначенном для людей просвещенных и разумных. Прочти рассуждение об Оттоманском государстве и его правительстве, но в особенности, следующее. При дворе Аполлона, говорит автор, появились однажды некие люди, сказавшиеся садовниками вселенной, и попросили у его величества какой-либо музыкаль-

ный инструмент, чтобы с его помощью они могли выполоть сорные травы в монарших садах. Аполлон удивился такой глупой просьбе, тогда садовники с обидой сказали, что обратились к нему, зная о привилегии, дарованной государям, — дабы очищать сады государства от вредных трав, которые на горе людям добродетельным столь обильно произрастают в любой республике, государям дарованы волшебные инструменты — флейта и барабан, при звуках коих мальва, цикута, крапива и прочее вредное зелье, сиречь люди для государства бесполезные, уступают место ремесленникам и трудолюбивым гражданам, которые вроде салата, укропа, дынь, гороха; а те добровольно с превеликим шумом и радостью покидают свою землю, отправляясь сохнуть и погибать вне родных пределов, для которых они были в высшей степени вредны, и т. д.

Изощренный ум подмечает для такой язвительной критики соответствие меж понятиями, ищет изящную аналогию, дабы острая мысль имела основу; это мы находим в едкой критике, которой придана форма эпитафии[7]:

Здесь спит Диего — нехристь — вечным сном,
ты со святым Антонием сравни
того, кто, уклоняясь от свиньи,
настигнут был Антоновым огнем.

Здесь мы видим параллель и аналогию между «огнем» и «свиньей» — обстоятельствами жизни субъекта, о котором создана острота. Гиперболическую мысль прибавил к соответствию дон Луис де Гонгора:

Роскошный выстроил дворец
судья, чтоб мир развел руками,
увидев, как тупой резец
себя увековечил в камне.

Эта острота имеет целью не только язвительную насмешку, но также похвалу и лесть, что является другой стороной ее двойного смысла. В этом четверостишии мы видим тот же способ, что и в предыдущем, с той лишь разницей, что там пояснение содержало колкость, здесь же в нем есть и похвала. Заметим мастерство автора — он то выражает хитрость, заключенную непосредственно в действиях, то эту хитрость примысливает. Превосходную мысль высказал отец Франсуа Раймонд, иезуит, по поводу воплощения божественного слова:

Дивным искусством едва человек по образу Бога
Был сотворен, как любовь дарит ему Божество.

Видя же, что человек убегает любви, словно быстрый
С кручи гремящий поток мчит водяные валы,
Молвит: «Что сделаю я? Сколько я ни пытаюсь приблизить
К Небу его, всякий раз с глаз исчезает моих.
Так погубить ли его? но люблю человека безмерно.
Следовать стану за ним? — только быстрее бежит.
Не погублю, не пойду за ним следом, и чтобы от Бога
Он не отпал, скоро сам Бога родит человек» [8]

Автор с дивной меткостью восхваляет божественную мудрость. Изысканный Андраде, августинец, удвоил остроумие, введя двух персонажей и объясняя мотивы поведения обоих; когда тиран был побежден, говорит он, осталось два соперника бог и Себастьян; бог даровал святому мученический венец до того, как он умер, а Себастьян, получив венец, все же умер. Ведь умер он не от первой пытки, но от второй; церковь изображает его умирающим не от палочных ударов, а от стрел; тиран мог обмануться, считая, что он уже умер, но мученик оживает и требует новой пытки. Теперь начинается спор меж Себастьяном и богом; бог венчает его еще до кончины, он же, заслужив венец, умирает; в этом видно великодушие любви божественной и благородство любви Себастьяна; бог показывает, что ему не важно увидеть мученика мертвым, а важно его увенчать, ибо дарует венец за пытку, которая не принесла смерти, а святой, умирая, после того как, осыпанный стрелами, получил венец, показывает, что не ради него страдал, но принимает смерть ради господа. Заметь живость слога этого большого таланта, которому подражают все, кто стремится в своих речах к тщательности и глубине.

Когда основой мысли служит особое обстоятельство, она выигрывает в остроумии и убедительности, а также потому, что замечание высказывается о чем-то необычном. Так рассуждает Лопе в сонете о святом воре [9]:

Как может славным называться вор,
когда зовется славным вором тот,
кто лучше всех крадется и крадет,
и может одолеть любой запор.

А Димас, выставленный на позор,
другого на кресте исхода ждет,
войти желая через главный вход,
заказанный ему до этих пор.

Но сам Господь сказал, что тот не тать,
кто в двери входит: это имя дать
нельзя тому, кто просит дать приют,

За прошлые дела он вором зван,
но Небо не поместится в карман,
и разве кража то, что нам дают?

Тайный смысл и тонкое замечание о нем весьма изящно поясняются критическим суждением — остроумие на этом выигрывает. Метко объяснил фрай Педро Грасиан, мой брат, монах ордена Святейшей Троицы, почему теща святого Петра, после того как господь ее исцелил, стала покорно прислуживать; смысл в том, говорит он, чтобы увеличить славу этого чуда, либо чтобы подать пример всем женщинам в ее положении, — ведь все свары с невестками происходят оттого, что свекрови желают верховодить, потому-то и берется прислуживать теща святого Петра, чтобы показать, что господь исцелил ее и от недуга и от свекровьего нрава.

Немалое искусство — превратить выдуманную хитрость в ее противоположность. Сенека сказал о милосердии Августа, что это было не милосердие, но пресыщение жестокостью[10] <...> А Цицерон, когда Юлий Цезарь приказал снова водрузить сброшенные статуи Помпея, заметил, что тайная цель этого приказа — поставить свои статуи. <...>

Не менее остроумно отметить деятельную хитрость одного и бездеятельную простоту другого. Забавно наставляет Марциал Гавра, которого кто-то осыпал подарками: «Ты богат и стар, потому они мне подозрительны; боюсь, смысл этих даров в том, чтобы получить наследство».

Тот, кто тебя, богача престарелого, Гавр, одаряет,
Вот что тебе (ты пойми!) он говорит: «Умирай!»[11]

<...> Когда противопоставляются два умысла, к тонкой критике прибавляется изящная антитеза. Флор сказал и о Помпее и о Цезаре: *«Один не терпел равного, другой превосходящего»*[12].

Суть этого вида остроумия в том, что мнимую хитрость не только подмечают, но еще и осуждают как бессмысленную — то есть тут смешаны оба вида критики, язвительная и насмешливая. Так, Марциал пишет о Цинне, который, будучи бедным, всем говорил о своей бедности, чтобы его считали богатым:

Не прибедняйся, Цинна, ты и так беден[13].

<...> Как невинную хитрость злоба превращает в порок, так, напротив, лесть обращает предосудительное в по-

хвальное. Плиний в своем изысканном и глубоком «Панегирике», этом великолепном собрании примеров для всей теории остроумия, объясняя чрезмерную щедрость Траяна по отношению к народу, говорит: *«Не искупал ты вину подачками и жестокость щедростью, к благодеянию не побуждала тебя надобность в безнаказанном злодеянии. Тратами этими ты хотел снискать любовь, а не вымолить прощение»* [14].

Особенно хорошо получается, когда хитрость и коварство приписывают предметам неодушевленным, наделяя их чувствами. Изящно сказал Луис Велес [15] в своем романсе о зиме:

Не желают быть ручьи
для деревьев зеркалами,
видя, как теперь бедны
те, что были королями.

Дон Луис де Гонгора прибавил к мнимой критике тонкое противопоставление — не то лесть, не то насмешка:

Прекрасные очи, не верьте
воде, застывшей в покое:
сперва она льстит, а после
шепчет совсем другое.

Поэт тут воспользовался двумя особыми и взаимосвязанными обстоятельствами — воды ручья, когда спокойны, отражают как зеркало, но, быстро струясь, искажают облик. Столь же остроумно сказал Лопе де Вега:

Филис, тебе лишь вода
на жалобы отвечала
не тем, что слушала их,
а тем, что грустно журчала.

Неодушевленным предметам искусно приписываются и все прочие свойства. Так, сладчайший Мантуанец [16] наделил розу горделивостью и приветливостью в следующем изящном описании:

Заросли роз лишь овеет весенним теплом, начинает
Зелень расти: поначалу круглится упругая почка,
После щетину шипов из себя выпускает кустарник,
Вслед же за тем начинает зеленые полнить покровы;
Узкие щели бутон раздвигает, на кончике самом
Роскошью алой, устами пурпурными хвалится гордо;
И, наконец, небосвод когда светлая красит Аврора,
Капли прохладной росы собирает трава молодая,—
Вся развернется краса: из раскрывшихся створок явившись,
Ярко сияет цветок, улыбаясь приветно прохожим.

РАССУЖДЕНИЕ XXVII

О критике насмешливой

Этот вид остроумия и нетруден и приятен — подметив чужую глупость, все начинают наперебой рассуждать о ней, чаще порицая, чем оправдывая; но человек по натуре остроумный удвоит насмешку. Соль этих острот в том, чтобы подметить простоватость другого; таким образом, этот вид критики отличается от предыдущего, ибо там в поведении другого осуждалась хитрость, здесь же отсутствие оной, там мы подмечали коварство, здесь — простодушие или глупость. Великолепен в этом смысле сонет Бартоломе Леонардо:

Металл священный в храме загудел:
сам по себе, без посторонней длани
пророчествует колокол заране,
сколь горестен грядущий наш удел.

И лик спокойный Солнца потемнел,
уже затмила мгла его сиянье,
от грома содрогнулось мирозданье,
пронзенное дождем небесных стрел.

Но в час, когда, не зная, что случится,
душа любая будущим томится,
покой любви ты, Кремес, предпочел.

Оставив все загадки вышней силе,
цветочками ты льстишь своей Панфиле,
бездушный молодящийся осел.

Соперничать с ним может только сонет равного ему, а именно Луперсио, его брата во всем — были они оба сыновьями-близнецами прекраснейшей из девяти сестер[1]:

Отнес октябрь в давильни виноград,
и ливни пали с высоты, жестоки,
и топит Ибер берега в потоке,
мосты, поля окрестные и сад.

Опять Менкайо привлекает взгляд
челом высоким в снежной поволоке,
и Солнце еле видно на востоке,
когда сошли на землю мгла и хлад.

Вновь Аквилон терзает лес и море,
везде — в полях и в гаванях — народ
от ветра держит двери на запоре.

И Фабьо на пороге Таис льет
ручьи стыдливых слез, пеняя в горе,
что столь бесплоден долгих дней черед.

Поэт красноречиво заключает превосходным контрастом, благодаря которому мысль становится более колкой. Я привожу так много примеров из этих великих поэтов, потому что они вкладывают в свои творения душу остроумия; если же кого-то я не предлагаю как образец для подражания, то не потому, что не читал — читал я почти всех, — но потому, что нахожу его остроты бездушными; пусть им написано множество книг, но это только тела, лишенные души остроумия.

Материю для этого вида остроумия обычно предоставляет нелепость чьего-то поведения, и сатирик ехидно ее объясняет. Марциал тут был бесподобен. Бассу, владельцу золотого ночного горшка, пившему из стеклянного сосуда, поэт написал:

В золото бедное ты облегчаешь желудок, бесстыдник
Басс, а пьешь из стекла. Что же дороже тебе? [2]

<...> Обычно осуждению подвергается различие или несообразность в атрибутах предмета, их несоответствие, на котором и основан контраст. Так, Гораций насмехается над капризами певцов, которые, когда их просят, ни за что не начнут петь, а потом никак не закончат:

Общий порок у певцов, что в приятельской доброй беседе,
Сколько ни просят их петь, ни за что не поют; а не просят —
Пению нет и конца!— Таков был сардинец Тигеллий.
Цезарь, который бы мог и принудить, если бы даже
Стал и просить, заклиная и дружбой отца и своею,
Все ни во что бы! — А сам распоется — с яиц и до яблок
Только и слышишь: «О Вакх!» [3]

В других случаях подмечается контраст меж различными субъектами и высмеивается глупость их всех. Как всегда, с большим остроумием рассуждая, магистр фрай Эрнандо де Сантьяго, величайший оратор своего времени, краса святой семьи Богоматери Милосердия, во второй проповеди на великий пост, в разделе третьем говорит: «Грешный человек всегда смотрит на все страдания, недуги и смерть как на что-то до него не касающееся: вот умер

человек молодой, крепкий, пышущий здоровьем, и старик говорит: «Смерть берет и старого и малого, неразумные, распущенные юнцы помирают первыми»; умрет дряхлый старец, тогда юноша скажет: «Естественно; что он умер, давно пора бедняге»; умрет человек болезненный, у которого суставы чуяли погоду лучше, чем журавли, и который из-за мучительных болей стал настоящим астрологом, тогда здоровяк скажет: «Да этот уже давным-давно в покойниках числится»; умрет здоровяк, тогда человек хилый скажет: «Нечего полагаться на здоровье; кто в жизни ни разу не болел, того курносая первым хватает»; умрет богач, тогда бедняк говорит: «У-у, лакомки, обжоры; сидят сиднем, не трудятся, ясное дело, таких смерть должна скорей забирать»; умрет бедняк, тогда богач говорит: «Эти несчастные питаются скверным хлебом, пьют грязную воду, ходят раздетые, спят на полу, жизнь их всечасно под угрозой». Все отсылают смерть в чужой дом». Мораль с сатирическим оттенком очень хороша, но чтобы она звучала убедительно, в ней должно быть обобщение.

В мастерстве, применяемом в этом виде остроумия, есть свои тонкие приемы — острота может основываться на самом предмете и какой-то его несообразности, а может выразиться и в способе, которым хотят уязвить. Когда противоречие есть в самом предмете, его нетрудно схватить. Так, Лопе пишет в эпитафии Генриху VIII Английскому:

О Генрих, тяжкие каменья
не только сердце льва сокрыли
с тобой любовь твоя в могиле,
дерзания и заблужденья.

Заблудший англичанин, равный
сияньем солнцу! Как ты смог,
простершийся у женских ног,
пребыть главою церкви славной?!

Показать двойную несообразность — значит сострить вдвойне. Некто порицал толедских торговцев с улицы Алькана: «Вот глупцы! Днем без жен, ночью без имущества!» Говорил он так потому, что все лавки на этой улице крохотные, отчего хозяева, проведя там весь день, на ночь расходятся по домам.

Весьма выигрывает остроумие также от преувеличения, которым контраст усиливается, а если контрастов два, то тем лучше. Дон Луис де Каррильо в дивном сонете о дивном герое подмечает в истории Самсона два контраста:

первый — меж судьей, который его осуждает, и героем, и второй — в нем самом, не разглядевшем козней женщины:

На путы в удивленье зрит Самсон,
и путы в удивлении: что стало
с тем, кто, как нити, их срывал, бывало,
они дрожат, но ведь дрожит и он.

Тот, что врата вознес на горный склон,
гигант, неистощимых сил зерцало,—
перед врагами клонится устало,
коварно взятый хитростью в полон.

Судья жестокий входит, обрекая
его глаза на смерть, а он, вникая
в обман, с улыбкой молвит палачам:

*«Коль я не мог увидеть, что Далила
меня, жестокая, перехитрила,
я сам проклятье шлю своим очам».*

С присущей ему ученостью и красотой слога Матео Алеман показывает, пользуясь преувеличением, глупость простолюдина, заявившего, что никогда не знал любви, и остроумие глашатая, воскликнувшего при этих словах: «Вот твой осел!» Знаменитым стало четверостишие умнейшего нашего советника [4], посвященное двойной глупости:

Нелепо продавать в кредит,
такая практика опасна:
тот, кто не платит в миг соблазна,
платить, очнувшись, не спешит.

Критика, высказанная «к случаю» и основанная на необычности обстоятельств, — самая остроумная, ибо острота здесь имеет почву. Так, доктор дон Хуан Оренсио де Ластаноса, каноник кафедрального собора в городе Уэске, муж глубочайшего ума, незапятнанной добродетели, обширных знаний, большого опыта, безупречный и вдохновенный священнослужитель, часто говорит: «Прежде крестильная купель была при храме, и там было истинное ее место под опекой даятелей и благочестивых священников; ныне же купель церковная соединилась с вертепом театральным, и добра ей от этого не будет, одно зло». Превосходно сказано! Заметим искусное сопоставление двух понятий, их противопоставление — купели церковной и театрального вертепа.

От частного предмета можно искусно перейти к сатире общей и высказать поучение универсальное — об этом

мы также скажем в главе об остроумии сентенциозном. Пользуясь историей некого ученого мужа, подпавшего под власть недостойной любви, Альчиати создает изящную эмблему и замечает, что Паллада, богиня мудрости, при споре с Венерой достаточно уже была оскорблена легкомысленным юношей, чтобы не стерпеть ныне поношения от своего ученика, который должен был ее предпочесть всем прочим:

Весь погруженный в занятья, оратор, законник искусный
И книжник выдающийся
В Гелиаииру влюблен. Не любил предводитель фракийцев
Так сестрину разлучницу[5].
Этот судья отчего ж предпочел дар Кипридин Палладе?
Не хватит ли Идейского?[6]

Сатира общая бывает столь же остроумна и занятна, отмечать глупость, присущую всем, — немаловажная часть мудрости. Так, некто[7] придумал родословную глупцов. Дескать, Убейвремя женился на Глупости, и у них родился сын, которого назвали Аядумал; этот сын женился на Юности, с которой у него было много детей: Экабеда, Невдомек, Недогадался и дочь Кабызнать. Дочь эта вышла замуж за Авося, у них родились дети: Ладноуж, Завтразавтра, Времятерпит, Другимразом. Времятерпит женился на донье Экабеда, и у них родились дети: Небылопечали, Ясамсусам, Менянепроведешь, Иненадейся, Вывернусь. Ясамсусам женился на Суетности, и их дети назывались Вамназло, Будетпомоему, Хочунарядов; Хочунарядов вышла замуж за Такибудет, и у них родились Повеселимся и Тридцатьтринесчастья, которая вышла замуж за Безмозглого и родила ему таких детей: Сойдетитак, Какоекомудело, Плевалянавсех, Низачтонасвете, Неморочьтемнеголову, Двумсмертямнебывать, Пустьболтают, Вотувидите, Неучитеменяжить, Чтосделанотосделано, Хотьубейменя, Говоритечтохотите, Поспорюхотьнатысячу, Амнетокакоедело, Отголоданеумирают, Живемнетужим. Вот Хочунарядов овдовела и второй раз вышла замуж на Незнайку; растратили они все свое достояние и стали говорить друг другу: «Наберемся терпения, возьмем денег взаймы — и хватит нам повеселиться этот год и будущий»; посоветовались они с Неподведет, сделали как задумали, а как пришел срок и им нечем было уплатить долги, Всевжизниобман посадил их в тюрьму, где их навещал Богподаст, а потом Бедность свезла их в лазарет, и там кончили свои дни раз-

веселая Хочунарядов и Незнайка. Похоронили их вместе с их прабабушкой Глупостью, и осталось после них множество детей и внуков, которые рассеялись и странствуют по белу свету. Подобная обобщенная критика может быть в частичном виде применена к какому-либо случаю, и это будет так же остроумно.

Осуждению подвергаются изъяны не только моральные, но и телесные. Так, Бартоломе Леонардо сказал одной красавице, чью природную прелесть искусственные прикрасы скорее портили, чем украшали:

Сотри румяна, Лаис,— непрестанно
их кислый запах выдает обман.
А если въелся в щеки слой румян,
потри их мелом, и сойдут румяна.

Хотя природа и в руках тирана,
и сталь кромсает сад, где сплошь бурьян,—
но разве хоть один найдешь изъян
в глухом лесу, чья прелесть первозданна?

И если Небо коже подарило
правдивых роз румяна и белила,
зачем же пальцем в щеки грим втирать?

Красавица моя, приди же в чувство!
Для совершенной красоты — искусство
не в том ли, чтоб искусство презирать?

Из ряда критических замечаний образуется занятное сатирическое рассуждение, в котором меж разными порицаемыми предметами устанавливается соответствие. Таких рассуждений, и весьма знаменитых, немало у Траяно Боккалини; особенно остроумно то, где к Аполлону обращаются с просьбой поместить среди избранных книг его бессмертной библиотеки «Учтивого Галатео» [8], и его величество на сей предмет советуется со своими князьями и сановниками; рассуждение это великолепно - я имею в виду оригинал или первые издания, ибо потом, при переводах на разные языки, его перекраивали и приспосабливали к обстоятельствам.

Очень острой получается критика, когда от одной крайности переходит к другой. Марциал потешается над Геллией, которая, желая сочетаться браком не иначе как с сановником, так долго выбирала, что состарилась и под конец вышла замуж за коробейника:

Дедами, предками ты и громкими их именами
Хвалишься все, и совсем всадник не пара тебе,

Геллия: все говоришь, что лишь за сенатора замуж
Вышла бы. Ну, а глядишь, за коробейником ты[9].

<...> Можно также строить критику на переходе от более существенной черты к менее существенной, контраст между которыми и составляет причину промаха. Так, император Август, узнав, что Ирод при избиении младенцев не пощадил даже собственного сына, сказал: в доме Ирода лучше быть свиньей, чем сыном, ибо свинью он, еврей, не убьет.

Непоследовательность в поступках особенно благоприятна для остроумной насмешки. Шут Франциска I Французского, столь же остроумный, сколь меткий, сказал однажды королю: «Сир, ваши советники, по-моему, просто дураки — они все толкуют о том, какими путями вы войдете в Италию, но ни слова не говорят вам о том, как вы оттуда выйдете».

Хитрость одного и доверчивость другого образуют сочетание весьма выигрышное для острой мысли; его мы находим в великолепном сонете Алонсо де Саласа, посвященном святому Иоанну:

Горы священной светлая вершина,
ведущая к сиянию высот,
непогрешимой святости оплот,—
вы миру Божьего явили Сына.

Не вами ли была первопричина
открыта в книге, что к добру ведет?
Вы мрак рассеяли, чтобы народ
сокрытого увидел Господина.

Зачем Царя вы показали черни,
унизившей его венцом из терний
в своем слепом желанье истязать?

О, опустите перст! Толпа жестока,
заблудшим душам показать пророка —
равно волкам Ягненка показать.

Когда одним замечанием удается задеть двоих, получается двойная острота. Туллия, дочь Цицерона, ходила очень быстро, даже до неприличия быстро; зять же его Пизон, напротив, шагал очень медленно; однажды Цицерон в присутствии дочери сказал зятю: «Пизон, ходи как мужчина». Одним словечком он дал понять обоим их недостатки. Знаменитый проповедник, августинец Кастро Верде, честь и слава Испании, иронически пристыдил много-

численных своих слушателей, которые шумели; пусть ведут себя тише, сказал он, и не будят своих соседей, которые спят; этими словами он угомонил всех.

Противопоставляя перепутавшиеся обстоятельства, позабавился кордовский советник в такой редондилье:

Клянусь чистотою небесной царицы,—
ваш дом посещая, я думал не раз:
какая бы женщина вышла из вас,
какой бы мужчина — из вашей сестрицы!

Приписать глупость не самому глупцу, а другому, изменив обстоятельства или мастерски воспользовавшись условным оборотом, в высшей степени остроумно. У архиепископа толедского дона Алонсо Каррильо был слуга, чьей обязанностью было заносить в особую книгу все глупости, которые совершались в доме архиепископа; однажды он записал туда самого своего господина за то, что тот дал большую сумму денег алхимику на покупку материалов для изготовления золота. Архиепископ, по обыкновению читая эту книгу в конце месяца, заметил: «А если у него получится?» «Тогда, — сказал слуга, — мы зачеркнем имя вашего преосвященства и впишем алхимика».

Преувеличение придает глупости особенную яркость. Об одном сеньоре, истратившем уйму денег на сущую безделицу, некто сказал, что он-де развел костер из коричного дерева, чтобы испечь репу. Очень уместно в критическом выпаде уподобление. Клясться истиной, говорил мудрый и изобретательный Руфо,— это все равно что зажигать факелы в полдень.

Придумать мнимую глупость — еще более трудная задача для изощренного ума, чем просто предполагать глупость в ком-то или подмечать. Подобных острот и шуток полны развлекательные книги, там найдешь забавные насмешки над разными нациями, городами, даже над профессиями и занятиями. Множество чрезвычайно остроумных побасенок сообщает нам сиятельный принц дон Хуан Мануэль в своей бесценной книге «Граф Луканор», где моральная философия изложена в виде занятнейших притч; достаточной похвалой этой книге служит уже то, что ее, украсив своими примечаниями и толкованиями, недавно издал Гонсало Арготе де Молина, человек тонкого вкуса и глубоких суждений, а также обширных познаний в литературе и истории [10]. Среди многих весьма поучитель-

ных историй есть в этой книге одна, имеющая целью показать, как упорно иногда держится всеобщее заблуждение и как люди, поддаваясь чужим мнениям, отказываются верить своему уму, хвалят то, что прославляют все, хоть сами ничего в этом не смыслят, — только бы не выказать меньшую остроту ума или худший вкус, но в конце концов ложь разоблачают и всесильная истина одерживает победу.

«Явились однажды, — рассказывает дон Мануэль, — к некому королю три обманщика и сказали: они-де могут соткать полотно с дивными узорами и с таким необычайным свойством, что люди сомнительного происхождения, незаконнорожденные, обесчещенные своей женой и т. д. не смогут этих узоров увидеть. Услыхав это, король весьма обрадовался и повелел отвести им особый дворец, где бы они занялись своим делом. Набрали обманщики много золота, серебра и шелка, поставили свои станки и принялись делать вид, будто день-деньской заняты работой, а по прошествии нескольких дней один из них пошел доложить королю, что, мол, кусок полотна уже соткан, краше в мире не найдешь, и ежели его величеству угодно будет на него взглянуть, то пусть соизволит прийти один. Король, желая убедиться в их искусстве, послал сперва своего камергера, не предупредив его о чудесных свойствах полотна. Пошел камергер взглянуть на него, и тут мастера сообщили ему то же, что говорили королю. Камергер не посмел сказать, что ничего не видит, и доложил королю, что, мол, видел он полотно, видел и узоры на нем и что красота их неописуема. Послал король другого придворного, тот, возвратившись, повторил то же, что говорил камергер, и, после того как все, кого король ни посылал, сказали ему, что видели полотно, отправился он сам на него посмотреть; вошел в отведенный ткачам дворец и увидел — стоят все трое и делают вид, будто ткут, а они стали ему говорить: «Вот здесь такой-то узор, а здесь выткана такая-то история, а здесь такая-то фигура, а это вот такой цвет, и все очень красиво и изящно». Слышит король такие их слова, а сам-то ничего не видит, хотя все другие, как они ему говорили, это полотно видели. Король прямо-таки обмер от ужаса, ибо подумал, что, видно, он не сын своего отца.

Принялся и он расхваливать полотно, а возвратясь к себе, наговорил всем бог весть что о его красоте и чудесных узорах. Через три дня послал король своего главного

министра посмотреть на полотно, и тот, чтобы не лишиться чести, стал его расхваливать не меньше, а еще больше, чем хвалил король, отчего король весьма опечалился; назавтра послал он своего временщика, и с тем произошло то же самое. Так король и все жители его страны были обмануты, ибо никто не решался сказать, что не видит полотна; дело так шло и дальше, пока не наступил какой-то большой праздник; все стали уговаривать короля, чтобы он облачился в платье из нового полотна; ткачи явились, делая вид, будто несут ткань, завернутую в простыни, затем они будто бы ее развернули, сняли с короля мерку и принялись делать такие движения, будто режут полотно. В день праздника они снова явились, говоря, что принесли уже сшитое платье, и стали делать вид, будто надевают его на короля; когда же король, по их словам, был одет, он сел на коня и вместе со своими грандами поехал по столице. Смотрят люди, что он едет в таком виде, но так как все уже знали, что тот, кто не видит той ткани, тот либо незаконный сын, либо еврей, либо рогоносец, то все кричали, что видят платье короля, и громко его расхваливали, пока не подошел к королю негр, королевский конюх, и не сказал: «Государь, вы же в одной рубашке, вы раздетый едете». Кто-то услыхал эти слова и закричал то же самое, за ним другой, и так один вслед за другим все стали признаваться, что не видят ткани, даже гранды и сам король наконец осмелели и тоже признались, что были обмануты. Бросились искать обманщиков, а их и след простыл, и унесли они с собой все золото, серебро, шелк и деньги, что им надавал король. Так вот и держатся среди людей многие заблуждения — все боятся потерять доброе имя, высказав свое особое мнение».

К этому же виду острых мыслей принадлежит, хотя имеет смысл противоположный, порицание, в котором говорится, будто ни промаха, ни глупости не было в поступке на первый взгляд чрезвычайно глупом.

Так, о человеке, который, когда у него попросил взаймы некто прослывший плохим плательщиком долгов, дал тому половину просимого, Марциал пишет, что тот поступил не глупо, а, напротив, весьма хитро — чтобы не потерять всю сумму:

Тот, кто Лину отдать не все, а лишь половину
Предпочел,— предпочел лишь половину сгубить[11].

<...> На контрасте двух крайностей основана глупость, которую едко осуждает Руфо, изображая двух скряг:

О скряги, ваш завтрак — из крошек,
какая нелепая цель;
чтоб стал пожирнее кошель,
вы морите голодом кошек!

Контраст двух противоположностей поддерживается иногда антитезой, всегда украшающей рассуждение. Неизменно остроумный дон Луис де Гонгора пишет:

Ее в лесу весь день он ищет,
пеняя меж густых дерев,
что стыд ее его лишает
того, что щедро дарит гнев.

Кордовский советник снабжает критику мудрой сентенцией в поучительном письме своему сыну, где он изложил основу благоразумия:

Подумай хорошенько и поймешь,
как много в жизни шуток и капризов:
изобличение во лжи — есть вызов,
но терпят вызывающую ложь.

РАССУЖДЕНИЕ XXVIII

О критике рассудительной

Рассудительные остроты равно содержат и благоразумие и тонкость ума. Мастерство тут состоит в том, чтобы суждение было глубоким, порицание скрытым и отнюдь не пошлым, — речь может идти и об ошибках и об удачах. Некий солдат Ганнибала после победы при Каннах сказал, что их полководец умеет побеждать, но не умеет воспользоваться победой; умеет победу одержать, но не удержать[1]. Маркиз де Саборньяно, когда в его присутствии говорили об одном государе, приказавшем своему главнокомандующему оборонять страну, не вступая в бой и не делая переходов, сказал, что такой приказ дает полномочия на то, чтобы быть побежденным, но не на то, чтобы победить. Это и другие весьма глубокие и рассудительные изречения приводит аббат монастыря Сан-Микеле Джованни

Ботеро в своей книге «Достопамятные изречения» самых прославленных людей своего времени. Прочти ее, ибо это книга хорошего вкуса и весьма любопытная, она достойна войти в самую отборную библиотеку, как и все произведения Ботеро; его «Государственное благо» было особо отмечено похвалой Мудрого Филиппа, который эту книгу усердно читал и повелел перевести с итальянского на испанский; но особенно примечательны у него «Сообщения о разных странах мира и их государях», где он описывает основы государственного строя разных монархий, источники доходов и могущества, их законодательство, устройство армии и отношения с соседями, хотя порой, возможно, и ошибается, что не удивительно в таком всеобъемлющем труде, который стоило бы поместить в дельфийскую библиотеку; кто эту книгу не читал, не вправе считать себя человеком просвещенным.

Иногда острота имеет общий характер, отмечая глупость, присущую людям вообще. Так, красноречивый молчальник, который даже тем, что умолчал о своем имени, следовал правилу своего святого ордена, но еще более — великому смирению своему, славный отец дон Мигель де Дикастильо в своей глубокой, остроумной и изысканной поэме «Дом господень, Королевский картезианский монастырь в Сарагосе» рассматривает и обсуждает свойственные людям ложные убеждения:

Болтун слывет у нас красноречивым,
жестокого считают справедливым,
а труса храбрецом,
развратника — моральным образцом,
нахала — не нахалом,
а расторопным малым.

Поклеп и ложь считаются талантом,
а заушатель — остроумным франтом,
болтающим невинно,
но скромность — низостью простолюдина,
защитой чести — месть,
а восхваленьем — лесть,
коварством — разум, ловкость хитреца —
деяньем мудреца.

Слывет отныне лицемерьем вера,
молчание — невежеством осла,
геройские дела — примером зла,
но мот — не мот, а щедрый кабальеро,
ехидного зовут весельчаком,
порок — достойнейшее из отличий

(считать наоборот — не знать приличий,
считаться дикарем).

Столь ложные сужденья
порок возводят в меру поведенья,
забыты стыд и честь,
распутство стало модой благочинной,
и грешников под ангельской личиной
уже не перечесть...

Как разумно он осуждает человеческую глупость вообще и как удачно подмечает частные ее случаи! Такие рассуждения говорят о глубоком знании жизни, их источник— великолепная зрелость ума. Не раз слыхал я подобные суждения из уст равно мудрого и доблестного португальского дворянина Пабло де Парада, Сида нашего времени (кому обязаны мы всеми великими победами в этой войне, ибо если высшие военачальники намечали сражения, то выигрывал их он; он оборонял Таррагону, когда ее осаждал самый деятельный из французских полководцев, участвовавших в каталонской войне, маршал де Ла Мот; на полях Лериды в той памятной битве, где главнокомандующим был дон Фелипе де Сильва, он, Парада, был первым в атаках и победоносных схватках, командуя славным отрядом сеньора принца; он с гвардейским полком пошел на штурм неприступных укреплений графа де Аркура, прозванного Непобедимым, первым захватил крепость и удержал вопреки всем предсказаниям, а когда получил приказ оставить ее, то сумел добиться его отмены, говоря, что, пока его храбрые кабальеро, честные солдаты и он сам будут живы, они этой крепости не сдадут; продолжая побеждать, он обратил в бегство знаменитого графа де Аркура и освободил Лериду от осады; все это, о чем я сообщаю, я видел своими глазами, сопровождая героя вплоть до вражеских укреплений). Итак, я слышал, как этот португальский Марс, воскрешающий в памяти подвиги первых испанских завоевателей в Италии и Фландрии, герой, достойный жить в век воинственного Карла, говорил и повторял: «Глупцы все, кто глупцами кажутся, и половина тех, кто таковыми не кажется».

Осуждение чаще всего бывает направлено против людских слабостей — то ли в общем, то ли в частностях. Искусной антитезой описывает Лопе де Вега женщину:

О женщина, услада из услад
и злейшее из порождений ада,

мужчине ты и радость и награда,
ты боль его и смертоносный яд.

Ты добродетели цветущий сад
и аспид, выползающий из сада,
за доброту тебя прославить надо,
за дьявольскую ложь — отправить в ад.

Ты кровью нас и молоком взрастила,
но есть ли в мире своенравней сила?
Ты шелест крыл и злобных гарпий прыть.

Тобою нежим мы сердца и раним,
тебя бы я сравнил с кровопусканьем,
оно целит, но может и убить.

В частностях подобные сужденья могут относиться к отдельным людям, чьи особенности известны. Так, Август, посылая Гая в Армению, упрекал его за приверженность к Помпею, за Александрову дерзость и за его, Гая, счастливую судьбу. К этому же виду остроумия относится определение достоинств разных провинций; забавно высказаны они в следующей эпиграмме:

Бетика шлет лошадей, а тавров свирепых Харама,
Дарит Кастилья вождей и Арагон — королей [2].

<...> С большой меткостью описывает и критикует разные возрасты человека мудрый Гораций в своей «Науке поэзии».

Мальчик, который едва говорить и ходить научился,
Любит он больше всего возиться среди однолетков,
То он смеется, то в плач, что ни час, то с новою блажью.
Юноша с первым пушком на щеках, избавясь от дядьки,
Рад и псам, и коням, и зелени Марсова поля,
К злому податлив, как воск, а добрых советов не слышит;
Думать не хочет о пользе своей, тратит деньги без счету,
Самоуверен, страстями горит, что разлюбит, то бросит.
Зрелый муж на иное свои направляет заботы —
Ищет богатств, полезных друзей, блистательной службы,
Остерегается ложных шагов и лишних усилий.
Старца со всех сторон обступают одни беспокойства —
Все-то он ищет, а то, что найдет, для него бесполезно,
Все свои дела он ведет боязливо и вяло,
Медлит решенье принять, мечтает пожить да подумать,
Вечно ворчит и брюзжит, выхваляет минувшие годы,
Ранние годы свои, а юных бранит и порочит [3].

Четыре эти возраста некий весьма рассудительный человек сравнивал с характерами обитателей четырех испанских провинций. Не только люди, сословия, нации и про-

винции, но даже сами добродетели и пороки могут быть предметом порицания или похвалы, выраженных в остроумно критической форме. Это мы находим в знаменитой полной учености книге, приписывавшейся величайшим талантам Испании благодаря своей остроумной и глубокой назидательности; в занятной и искусной аллегории автор рассказывает историю Кривды и Правды:

«Ничто на свете не вправе роптать, что не изведало расцвета: всему был свой срок и черед. Но со временем все изменяется: одно приходит в упадок, другое уже забыто. Та же участь постигла и Правду. Была и ее пора, в древности, когда ее почитали больше, чем теперь. Но всякое благо надоедает, и только зло неистребимо, а потому столь досточестный обычай не мог удержаться среди нас, грешных. Пришла страшная чума, и те, кто, переболев, остались в живых, получили увечья, а новое поколение, здоровое, стало насмехаться над калеками, над их телесными изъянами и пороками, что тем весьма было досадно. И тогда у людей мало-помалу пропала охота слушать Правду, а раз никто не хотел ее слушать, то и говорить ее никто не хотел; так с одной ступеньки поднимаются на вторую, со второй на третью — до самого верха, а от искры сгорает целый город. Под конец люди и вовсе обнаглели и, отменив давний обычай, осудили Правду на вечное изгнание, а на ее трон посадили Кривду. Пришлось Правде подчиниться приговору. Побрела горемычная одна-одинешенька, как все опальные, — ведь почет воздается по достоянию и могуществу, а нагрянет беда, и друзья станут недругами. Дорогой взошла Правда на косогор и увидела, что с вершины соседнего холма спускается великое множество народу. Во главе несметного войска выступали окруженные свитою короли, правители, князья и жрецы того языческого племени, вельможи и разные чиновники. Сообразно сану и званию они располагались вокруг колесницы, сооруженной с дивным искусством и великолепием, которая торжественно двигалась в середине процессии. На колеснице возвышался трон из слоновой кости и эбенового дерева, блиставший золотом и самоцветами, а на троне восседала красавица в королевском венце, но стоило к ней приблизиться, и красота ее исчезала, прекрасное лицо становилось безобразным. Сидя, она казалась стройной и статной, но когда вставала или ступала, видны были многие телесные изъяны. Одеждой ей служили цветы подсолнуха,

пышные и яркие, но такие нестойкие, что даже легкий ветерок обрывал их лепестки. Пораженная этой роскошью, Правда загляделась на шествие, а когда колесница приблизилась, Кривда узнала изгнанницу и приказала своей свите остановиться. Подозвала она Правду и спросила, откуда, куда и зачем та идет. Правда все рассказала начистоту. Тогда Кривда подумала, что не худо бы ради пущего величия держать в своей свите Правду, ибо о могуществе судят по числу побежденных противников — чем их больше, тем громче слава. Она велела Правде повернуть за ними. Волей-неволей пришлось изгнаннице последовать за Кривдой, да только поплелась Правда в самом хвосте — там, как известно, всегда ее место. Хочешь найти Правду, не ищи ни подле Кривды, ни среди ее приспешников; Правда всегда к концу приходит и объявляется. Первая остановка была в неком городе, где навстречу шествию вышел Случай, весьма могущественный владыка. Он пригласил Кривду расположиться в его дворце. Та поблагодарила за любезность, но отправилась в богатую гостиницу Таланта, где она и ее свита пообедали и отдохнули. Когда же собрались идти дальше, дворецкий Кривды по имени Чванство — мужчина осанистый, с длинной бородой, суровым лицом, важной походкой и неспешной речью — спросил у хозяина, сколько с них причитается. Хозяин представил счет, и дворецкий, не глядя, кивнул, что все верно. Тогда Кривда распорядилась: «Уплати этому человеку теми деньгами, что дал ему на хранение, когда мы прибыли сюда». Хозяин опешил, он не мог взять в толк, о каких деньгах идет речь. Сперва он счел это шуткой, но гости стояли на своем, все важные господа в свите поддержали Кривду, и хозяин стал возмущаться и уверять, что никаких денег ему не давали. Тогда Кривда выставила свидетелей; то были ее казначей Праздность, виночерпий Лесть, спальник Порок, камер-фрейлина Подглядка и другие придворные. А чтобы Талант окончательно убедился, она велела призвать его сына Златолюбие и его жену Алчность, каковые подтвердили слова Кривды. Видя, что дело плохо, Талант завопил во весь голос, призывая небеса в свидетели своей правоты, — ведь ему не только отказались заплатить, но еще требовали то, чего он не должен. Увидела Правда, как худо приходится Таланту, — а она всегда желала ему добра, — и говорит: «Друг мой, ты прав, но это тебе не поможет: от долга отпирается сама Кривда, и, кроме меня, здесь неко-

му за тебя заступиться, да и я всего только могу заявить свое мнение, что и делаю». Эта дерзость так рассердила Кривду, что та приказала своим слугам расплатиться с Талантом за счет Правды. Так и поступили, а затем двинулись дальше по дорогам, творя в трактирах и на постоялых дворах обычные для таких господ бесчинства и грабя всех хозяев подряд. Известно, злодея злодей карает; всякому вору, святотатцу, подлецу и извергу приходит конец от руки ему подобного негодяя; рыба рыбешку целиком глотает.

Пришли они в поместье Клеветы, закадычной Кривдиной подруги. Хозяйка вышла навстречу в сопровождении всей местной знати и своих приближенных, в числе коих шествовали Спесь, Измена, Обман, Чревоугодие, Неблагодарность, Коварство, Упрямство, Злоба, Лень, Месть, Зависть, Обида, Скудоумие, Тщеславие, Легкомыслие, Пристрастие и многие другие домочадцы. Клевета позвала путников в свой дом, и Кривда приняла приглашение, но с условием, чтобы им предоставили только кров, а оплату угощения она-де возьмет на себя. Клевете хотелось похвалиться своим богатством и самой попотчевать гостей, но из учтивости она не стала спорить и, поблагодарив Кривду за оказанную честь, повела всех к себе во дворец. Закупщик Угодливость и эконом Непостоянство занялись приготовлениями к пиру. Прослышав о том, окрестные жители нанесли уйму припасов. Гости брали все, не глядя на цену. А когда пир кончился и Кривда со свитой собрались в путь, с них стали требовать за покупки. Но казначей сказал, что ничего никому не должен, а эконом — что всем уплатил. Поднялся тут шум превеликий. Вышла Кривда и сказала: «Друзья мои, чего вам надо? Рехнулись вы, что ли? Ведь за все, что вы приносили, вам платили, я сама это видела; деньги вам вручали в присутствии Правды. Пусть она подтвердит, ежели вам довольно такого свидетеля». Пошли к Правде спросить, как было дело. Она притворилась, будто спит, но ее разбудили криками. Помня о прошлом случае, когда ей довелось пострадать за свои речи, Правда заколебалась — как быть? И вот решила она притвориться немой, дабы не расплачиваться за других, а тем паче за своих врагов. Так и осталась у нее эта привычка. С той поры Правда нема — больно дорого стоили ей речи; кто правду правит, тот и платит» [4].

Обратите внимание на красоту слога — ни вычурности,

ни резкости, — рассказ течет естественно, гладко, ясно, просто, ровно; поистине это речь разумного человека.

Очень изящно и приятно сочетание критики рассудительной с насмешливой — одна судит, другая язвит, как, например, в поучительном сонете Луперсио Леонардо, этого философа среди поэтов.

Встречал ли ты чету, где нет обмана,
когда приданым служит красота?
Уже ты видишь, что душа пуста,
очнувшись от любовного дурмана.

То бедный ты, то старый, и нежданно
ту, что была верна и так чиста,
капризы донимают и тщета,
коль не найдешь и худшего изъяна.

Друг Фабьо, благодарен будь измене,
ты поклонись изменнице в колени
и постарайся Хулию забыть.

Уже другой твою изведал долю,
не плакать должен ты — смеяться вволю,
коли осмеянным не хочешь быть.

Иногда автор высказывает истины глубокие и в то же время изысканные — они равно отмечены остроумием и мудростью. Такова эпиграмма Марциала, обращенная к Эмилиану:

Эмилиан, ты всегда останешься бедным, коль беден:
Деньги даются теперь только одним богачам[5].

В этой прекрасной эпиграмме нет яркой остроты, лишь глубокая, очень верная истина <...>

Если критика обобщенная отмечает всем известное горе, или счастье, или явную глупость, то заметить и высказать суждение о глупости более важной, но скрытой — одна из важнейших задач критики рассудительной. Так, великий герцог Альба осуждал Помпея не столько за то, что тот был побежден врагами, сколько за то, что дал себя убедить своим приспешникам, согласился с ними и вступил в битву вопреки своему собственному мнению.

Превосходны также в этом виде критики парадоксальные, но глубокомысленные суждения. Таким был знаменитый приговор Мома, когда три бога заспорили о том, чье творение более совершенно. Вулкан представил человека, которого он смастерил с величайшим искусством; взглянув

на человека, Мом нашел в нем тот недостаток, что, поскольку в его душе часто рождается обман, следовало бы ему иметь в груди окошечко, чтобы можно было видеть, что у него там, внутри, и насколько слова его согласуются с его чувствами. Минерва похвалилась зданием великолепной архитектуры, но также услыхала упрек за то, что не построила это здание вращающимся на оси, — тогда, если у соседа случится беда, можно было бы здание повернуть, чтобы входная дверь глядела на другую улицу. Нептун привел красавца быка, но и у этого был найден изъян — почему ему не сделаны глаза на рогах, чтобы он не наносил удары вслепую, но видел, что делает[6].

Критика, осуждая, успешно пользуется вымыслом, ибо само по себе осуждение ненавистно и здесь нужен посредник — аллегория или басня. Такова басня о лисе, которая, войдя в мастерскую ваятеля, увидела голову юноши, прекрасно отделанную и красоты необычайной, но, заметив, что внутри эта голова пуста, лиса воскликнула: «О, какой красавец! Только мозгов у него нет». Это приговор всякой красоте, которая обычно — престол глупости.

Вошла как-то лиса к торговцу масками,
Увидела там голову прекрасную,
И так искусно было то изделие —
Казалось, лишь недостает дыхания.
Но, в лапы взяв, она такое молвила:
«О, что за голова! Да только мозгу нет!»[7]

Часто такие остроты содержат большую долю сатиры и некую сентенциозность, но все же преобладает в них меткое наблюдение и проницательное определение. Все эти качества находим мы в сонете старинного поэта Сильвестре, остроумного португальца, переселившегося в Гранаду:

Как трудно думать, если ты дурак,
как просто забияке распалиться,
как глупо сыплет шутками тупица,
и как легко тушуется простак.

То не поймут самих себя никак,
то не желают с правдой согласиться,
поэтому тупица, как ни тщится,—
а в голове его все тот же мрак.

Уж лучше обходите дуралея,
он, дурь свою ослиную лелея,
ведет себя отвратнее свиней.

И если даже самый умный олух
все тот же олух,— в городах и селах
оставить их как есть всего умней.

Итак, главная задача в этом виде остроумия — дать критику необычную, плод ума незаурядного. Бесподобен был в этом Боккалини; особенно хороша у него притча о преобразовании мира, которое было поручено семи греческим мудрецам и некоторым римским философам. Фалес Милетский сказал, что причина всех неурядиц в господстве обмана и лучшее средство против этого — проделать окошечко в груди человека; людям была дана неделя срока на то, чтобы прочистить свои внутренности; по прошествии срока оказалось, что мера эта пошла на пользу лишь нескольким глупцам, ибо все прочие люди, стоит им день-другой провести с самым искусным притворщиком, распознают его до самых печенок; так что мнение Фалеса было отвергнуто. Солон приписывал все беды неравенству во владении земными благами — из-за этого богатые притесняют бедных, а бедные ненавидят богатых; он-де полагает, что надо наново распределить все блага мирские. Сенека возразил: от этого, сказал он, произойдет еще больший беспорядок, ибо людям низким и подлым достанется большая часть, а благородным и доблестным — совсем ничтожная. Хилон усмотрел корень зла в жадности к золоту и серебру и предложил собрать в одну кучу и утопить в море эти гнусные металлы, но ему возразили, что тогда люди начнут гоняться за другими вещами и средство не достигнет цели. Клеобул, сильно рассердившись, отверг это предложение; золото и серебро, сказал он, — это мера и эквивалент всех вещей, для того они и созданы верховным творцом, но вот железо, предназначенное природой для лопат, борон и прочих орудий, помогающих обрабатывать землю, коварство и жестокость человека сделали материалом для изготовления мечей, копий и кинжалов — орудий смерти. Питтак с досадой сказал, что горе в том, что государи не дают должностей и наград достойным людям; за государей заступился Периандр, обвиняя людей высокого дарования в недостатке преданности, в неблагодарности и самомнении; поэтому, мол, владыки мира сего предпочитают награждать людей смиренных и благодарных. Биант объяснил все беды тем, что народы смешались один с другим, а поэтому-де надо поднять еще выше Пиренейские горы между испанцами и французами, снежные Альпы между

итальянцами и немцами, сделать несудоходным пролив между французами и англичанами и Средиземное море, разделяющее Африку и Европу, а заодно все большие реки — Евфрат, Инд, Ганг, Тибр, Нил, Рейн и прочие, — чтобы за пределы своей страны никто не выезжал. Мнение это не было одобрено, ибо оно направлено против общения между обитателями земли, — к тому же очевидно, что нет такого уголка, где бы имелись все блага земные. Суровый Катон обвинил во всех бедах женский пол; лучшее, мол, средство — молить творца о том, чтобы мужчинам была дарована такая же милость, как пчелам, которые имеют привилегию плодиться без помощи самок[8]. Сенека предлагал созвать опытных и добросовестных наставников в искусствах и ремеслах, дабы каждый из них навел порядок в своем деле. Однако секретарь совета Манцони посоветовал призвать самого пациента — пусть, мол, предстанет перед мудрецами Нынешний Век и скажет сам, в чем его недуг. Так и сделали; больного внесли в креслах четыре поры года; был то старец почтенного возраста, но на вид довольно крепкий; можно было предсказать, что проживет он еще много лет, однако все заметили, что дышит он с трудом и тихонько охает да стонет. Мудрецы, удивившись, спросили, что у него болит. На это Век ответил: «Я, господа, вскоре после рождения уже стал хворать теми недугами, что так меня теперь мучают; лицо, правда, у меня румяное, но это потому, что нынешние люди приукрасили меня всякими хитрыми снадобьями; недуг же мой подобен приливам и отливам моря, в котором, несмотря на эти приливы и отливы, всегда одно и то же количество той же самой воды; разница лишь в том, что у меня, когда хорош наружный вид, тогда болезнь загнана внутрь, и наоборот. Если желаете увидеть, какие болезни меня снедают, снимите с меня этот богатый плащ, которым добрые люди прикрыли страшное, полумертвое тело». Мудрецы с ужасом отшатнулись, увидав этот живой труп, особенно же когда убедились, что коросту, его покрывавшую, удалить невозможно, ибо она въелась до самых костей и во всем теле кусочка здорового нет. Тотчас приказали поскорей снова одеть больного и выпроводили его прочь, признав неизлечимым; все убедились, что в этом мире проживешь лучше, терпя небольшое зло, чем добиваясь безупречного блага, и что высшее благоразумие — это принять трудное решение оставить сей мир в таком виде, в каком мы его

застали. Но, чтобы народ, с нетерпением ожидавший постановлений столь почтенного синклита, не был разочарован, совет установил более низкие цены на тыквы, салат и капусту. Затем распахнули ворота дворца и огласили собравшейся у них несметной толпе сию вселенскую реформу, вызвавшую громкие крики радости, ибо подлый люд доволен любой подачкой, а люди здравомыслящие хорошо помнят слова Тацита: «пока будут на земле люди, будут и пороки».

Когда критика высказана «к случаю», она особенно хороша и в зависимости от обстоятельств может звучать необычайно остро. Таковым было рассуждение Марциала, убеждавшего лучше заплатить долги, чем судиться:

«И судье надо дать, и адвокату...»
Секст, да ты уплати заимодавцу! [9]

Остроумие здесь в том, что высказана верная мысль, примененная к особому случаю <...>

В подобной критике также есть свои разновидности и особые приемы; если она сочетается с тонким замечанием, остроумие выигрывает, так как содержит тогда кроме рассудительности еще и изобретательность. Дон Висенсио Салинас-и-Аспилькуэта, нынешний судья города Уэски, человек огромного ума, трудолюбия, честности и обширнейших знаний, заметил, что в Арагоне судей называют не просто судьями, как в других королевствах, но «правосудными», как бы указывая на то, что они должны быть воплощением правосудия и честности. Остроумное сомнение придает критике душу. Валерий Максим, поддаваясь свойственной черни враждебности к чужеземцам, писал о доблестном Ганнибале, что все же неясно, следует ли его называть Великим или же Ничтожным: *«Оставляя потомкам память о своем величии, он оставил им и сомнение: было ли это великое добро или великое зло»* [10].

Некий придворный, применив антитезу, язвительно сказал о хитром Тиберии, когда тот — из кокетства или же чтобы испытать народ — отказался от власти: «Все прочие медлят исполнять, что обещают, ты же медлишь обещать, что уже делаешь» [11] <...>

Хороша критика с резким контрастом. Изящно сказал Патеркул о Ма́рии: *«Болезнь погубила мужа на войне грозного для врагов, в дни мира — для друзей»*. Такого рода определения весьма остроумны и служат немалым

украшением в изложении истории. Помпей говорил о себе самом, что все должности он получал раньше, чем начинал их ожидать, и отказывался от них раньше, чем ожидали другие.

Изощренный ум искусно пользуется для критики условными оборотами. Так, ученый и благочестивый отец Диего Пинто из ордена Иисусова, тот самый, что так дивно написал о боге вочеловечившемся и распятом — в четырех томах, по числу концов креста, дабы произведение его было завершенным и совершенным, — говорил о том, что было бы, если бы закон господа повелевал то же, что обычаи и пороки мира сего; то есть чтобы скупой не пользовался своим достоянием; чтобы человек мстительный всегда терзался подозрениями и острил оружие; чтобы ослепленный любовью не спал спокойно в своей постели, но всю ночь проводил на холоде, под открытым небом; чтобы игрок был прикован к столу, теряя время, силы и деньги; чтобы честолюбец, вечно в хлопотах, был всеобщим рабом, и так все прочие. Тогда, говорит ученый-иезуит, все посчитали бы этот закон неприемлемым и бога — безжалостным; между тем люди добровольно и неуклонно исполняют эти законы мирской жизни, и ждут их в возмездие вечные муки адовы.

РАССУЖДЕНИЕ XXIX

Об остроумии сентенциозном

Это — вершина деяний разума, ибо тут сочетаются живость мысли и верность суждения. Сентенции и критические замечания украшают изложение истории, которое без двух этих приправ кажется пресным, особенно для людей тонкого вкуса и глубоких познаний. И хотя всякая сентенция — это острая мысль, ибо истина высокая, потаенная и поучительная открывается лишь изощренному уму, но к этому виду остроумия мы отнесем лишь такие истины, которые подсказаны случаем, основаны на особом обстоятельстве; таким образом, это сентенция не общего характера, но связанная с особым случаем и его комментирующая. Римлянин Фабий, как известно, скончался от того,

что, когда пил молоко, в горло ему попал оказавшийся в молоке волосок; итак, хоть был он претором и пользовался многими другими почестями в сенате, одного волоска коровьего было достаточно, чтобы прервать течение его счастливой жизни. На этот редкий случай сложил глубокий и поучительный сонет остроумный и ученый отец Пабло де Рахас, валенсиец из ордена Иисусова; великий Бартоломе Леонардо, услышав этот сонет, сказал, что он похож на его собственные. Сонет служил пояснением к изображавшей эту историю эмблеме, изготовленной для погребальной церемонии, которой Сарагоса отмечала кончину нашего государя дона Филиппа Благочестивого:

Как непорочно и легко струится
нектар, чья сладость белая добра:
сияющая струйка серебра
не устает в уста младенца литься.

Но пусть ее сиянья убоится
и самая цветущая пора:
не дремлет жизни черная сестра,
которая и в белизне таится.

Сколь узок вход для нашего дыханья,
им живы все удачи и желанья,
его и атом затворит легко.

О жизнь, твой беглый свет для человека —
терзание: ведь ты висишь от века
на волоске, упавшем в молоко.

Весьма изящный прием — завершить мысль глубокой сентенцией, служащей пояснением и концовкой для главного замечания, полного таинственного смысла. Так, неодолимое могущество смерти, которое другие выражают в сентенциях общего характера, остроумный Марциал показал применительно к необычному случаю. Из желоба крыши упал кусок льда и, перерезав шею проходившему внизу ребенку, убил его. «Где ж уберечься от смерти,— спрашивает поэт, — если она кует смертоносный кинжал даже из воды?»

Где, от Випсаньевых близко колонн, сочатся ворота,
Где, отсырев от дождя, скользки каменья всегда,
Мальчику в горло, когда подходил он под влажную кровлю,
Острой сосулькой впилась, оледеневши, вода.
После ж, свершив приговор жестокой судьбы над несчастным,
В ране горячей его хрупкий растаял кинжал,
Где же положен предел своеволию лютой Фортуны?
Где же от смерти спастись, раз убивает вода? [1]

<...> Хотя обычно сентенциям свойствен общий характер, можно при некотором умении приспособить их к случаю — тогда это будет сентенция конкретная, придающая мысли яркость. Так, дон Луис де Гонгора, изобличая суетную красавицу, пишет:

Покуда злату горше всех обид
твоих волос злаченые каскады,
и лилия, как ей глаза ни рады,
твой белоснежный лоб не умалит,

покуда рот, чей дразнит жаркий вид,
отвел от мака страждущие взгляды,
и горло в пору утренней прохлады
своим сияньем и хрусталь затмит, —

лоб, горло, рот и волосы, цветите,
доколе — вами бывшие в зените —
хрусталь и злато, лилия и мак

не только потускнеют и увянут,
но вместе с госпожой своею канут
в скудель, туман, земную персть и мрак.

Риторическая градация весьма украшает сентенциозное высказывание. Необычное совпадение — самый подходящий предмет для таких высказываний, и чем удивительней обстоятельства, тем более озадачивает тонкое замечание, которое затем поясняется сентенцией. Три молодые девицы, бросая кости, гадали однажды о своей жизни, чтобы узнать, кто из них умрет раньше; та, которой выпал несчастливый жребий, стала насмехаться над этой затеей и обзывать фортуну слепой. В этот миг от потолка отломился кусок и, обрушившись ей на голову, убил девушку. Альчиати воспользовался этим случаем для великолепной эмблемы и дал ей такую надпись: *«Надо всегда быть готовым к несчастью»*. Пояснение же звучит так:

Вздумали как-то гадать три сверстницы девы, которой
Жребий выпал скорей Стикса поток пересечь.
Бросили кости, одной выпадает жребий несчастный,
Слепо смеется тогда дева над мрачной судьбой.
Вдруг черепица, упав, убивает девушку эту,
Дерзкой забавы, увы, так предсказанье сбылось.
Жребий бросайте, когда обступают страданье и горе:
Остерегайтесь судьбу в радостный час искушать [2].

Прекрасной концовкой служит также сентенция, умело приспособленная к случаю и подсказанная его же обстоя-

тельствами. Некий сметливый придворный сумел вывернуться с помощью морализирующего сравнения, связанного с самим случаем. Было это во время ужина принца дона Карлоса, который, как всегда, был в дурном настроении; и вот один из придворных, сильно заскучав — то ли от болтливости принца, то ли от его неуместных шуток,— стал потихоньку пятиться к стенке, но так как за занавесью, которая ее прикрывала, была каминная ниша, он, попытавшись прислониться, упал; тут все присутствующие тоже чуть не попадали со смеху, а Карлос в сильном гневе сказал: «Невеже поделом и кара». Придворный, сумев столь же быстро ответить, как и подняться, сказал: «Черт побери, ваше высочество, таковы все опоры во дворце». На сравнении с розой построил назидательную мораль и превосходную сентенцию Томас Гудиель[3]:

Дочь Солнца и его садов Царица,
тебя, как утро, пробудил Восток,
то, как заря, алеет твой цветок,
то перламутром чистым серебрится.

Но Время на твою красу гневится,
и Смерть, едва прошел цветенья срок,
велит лучам, чей жаркий свет жесток,
тебя испепелить, моя юница.

Красавица, так на примере розы
мы постигаем Времени угрозы,
не вечно будет цвесть весенний сад.

Луна, чей блещет бледный свет в зерцале,
ты видишь, как цветы твои увяли,
хотя ханжи тебе доныне льстят?

Плодом этого «цветущего» примера является горестная истина.

Порой сентенция звучит парадоксально, но это придает ей еще больше остроты и приятности. Так, моя сестра, настоятельница монастыря босых кармелиток Сан-Альберто, мать Мадалена де ла Пресентасьон говаривала, что святой не может быть простаком, ибо святости присущи мудрость, тонкость, глубина и во всем она достигает высшей степени, как сам господь.

Чем более замысловат и неожидан парадокс, тем он интересней. Такой находим мы у Марциала, который по случаю ранней смерти юноши Главкия, любимца и утехи

всего Рима, сочинил эпиграмму, скорее даже гиперболическую, чем сентенциозную:

Не рядовой из домашних рабов, не с невольничьих рынков —
Мальчик, достойный вполне чистой господской любви,
Хоть не способный еще оценить хозяйского дара,
Главкий отпущен уже был Мелиором своим.
Милость такая за нрав и за прелесть? Но кто был милее?
Кто был настолько красив, точно сам бог Аполлон?
Жизнь несравненных кратка, и редко дается им старость,
Пусть же не будет таким милым, что мило тебе[4].

Мысль свою он украсил двумя сентенциями, одна лучше другой <...>

Глубокий парадокс изрек Биант, сказавший, что красота — это чужое добро; дополнив парадокс противопоставлением, создал свой мудрый девиз Август: «Спеши медленно». Если сентенция полезна для всех, она остается в людской памяти навечно. Столь же остроумный, сколь доблестный сарагосец адмирал дон Педро Портер-и-Касанате[5] частенько говорит, что для успеха нужны и способности и средства. Двумя противоположными градациями украсил свою мысль дон Антонио де Мендоса в прекрасной и много раз с успехом игравшейся комедии «Муж создает жену», написанной в подражание «Сенатору» Теренция:

Различием нравов и душ
любая семья сильна:
умница — значит, жена,
но мудрый — еще не муж.

В уме — всех благ средоточие,
терпеть должны неустанно
он — все, помимо обмана,
она — и обман, и прочее.

Сентенция широко пользуется всеми прочими видами остроумия — взаимно обогащаясь, они придают мысли совершенство. Так, Фалькон, бывший соколом[6] в острословии и лебедем в сладкозвучности, сравнивая песочные часы с человеком, чья жизнь прах и отмеряется кем-то над ним стоящим, поучительно пишет:

Час этот быстрый бежит, пока сыплются в склянке песчинки.
«Помни,— часы говорят,— близок последний твой день».
Жизни короткой итог — быстротечных мгновений сложенье,
Прах — это сам человек, праху подобно уйдет[7].

Прекрасное сопоставление хрупкости стекла и человека, быстро сыплющегося песка и быстротекущей жизни на-

шей, движущейся от праха к праху; а также того, кто отмеряет и кого отмеряют. Главная мысль полна скрытого смысла, а в сентенции дается объяснение в виде яркой аналогии.

Поучительность, украшенную остроумием, находим у нашего славного бильбилитанца Педро де Линьяна, глубокомысленного во всех своих произведениях, как подобает арагонскому поэту; среди более чем сотни изысканных и тонких стихотворений есть у него такой сонет о горькой истине жизни:

Коль смерть берет того, чья жизнь несчастна,
счастливому на смерть пенять не след.
Освобождает время нас от бед,
не сетуй, не гневи судьбу напрасно.

Все недовольны: этот ежечасно
дрожит над нажитым, его сосед
судьбу клянет за то, что счастья нет,—
сколь своенравна жизнь и сколь ужасна!

Одним судьба дает, других карает,
тот получает все, а тот теряет,
за горем радость в беглой смене дней.

Так смерть приносит в черном одеянье —
несчастным то, что им всего желанней,
счастливым то, что им всего страшней.

Подобные сентенциозные мысли — не только прекрасное заключение эпиграммы или сонета, но также и в середине повествования или рассуждения они сверкают, как жемчужные капли росы на душистых цветах. Так, неистощимый Овидий в поучительном и аллегорическом рассуждении, где Аполлон советует дерзкому своему сыну править светозарной колесницей с умеренностью и осторожностью, то и дело роняет сентенции в высшей степени поучительные:

Солнца высокий дворец подымался на стройных колоннах,
Золотом ясным сверкал и огню подражавшим пиропом.
Верх покрывался его глянцевитой слоновою костью,
Створки двойные дверей серебряным светом сияли.
Вот приведенного в страх новизною предметов, с престола
Юношу Феб увидал все зрящими в мире очами.
«В путь для чего ты пошел? Что в этом дворце тебе надо?
Чадо мое, Фаэтон? Тебя не отвергну я!» — молвит.
Только он кончил, а тот уж просит отцовского права
День лишь один управлять крылоногими в небе конями.

«Много спросил Фаэтон! *Такие дары не подходят,*
Сын мой, ни силам твоим, ни вовсе младенческим годам.
Смертного рок у тебя, а желанье твое не для смертных».

. . . .

«Ежели можешь ты внять хоть этим отцовым советам,
Сын, берегись погонять *и крепче натягивай вожжи.*
Ежели выше помчишь,— сожжешь небесные домы,
Ниже — земли сожжешь. Невредим серединой проедешь.
Не уклонился бы ты направо, к кольчатому Змию,
Не увлекло б колесо и налево, где жертвенник снизу.
Путь между ними держи. В остальном доверяю Фортуне» [8].

Сентенции обобщающего смысла становятся знамениты, и слава эта прекрасно сочетается с возвышенностью, как, например, в Платоновом: «Прекрасное — трудно» [9]. Их красота в том, что они открывают нам скрытое и редкое, а необычность мысли придает сентенции вес, например, у Фукидида: «Благоразумие обычно дает счастье». Чем меньше слов, тем глубже смысл; так, Эпиктет свел всю философию благоразумия к двум словам: «Крепись и воздерживайся». Иногда сентенции имеют вид поговорок, как изречение Бальтасара Андреса, искусного во всех видах изящной словесности, но особенно знаменитого в математике: «Каков король, таков народ». В моральной философии сентенции многих мудрецов сходятся, как реки в океане, отличается среди философов богатством мыслей Сенека, который придал стоицизму изысканность и философии изящество. В числе многих достойных внимания сентенций, расцвечивающих драгоценное письмо Руфо к сыну, он высказал такую:

День за днем, из года в год
в гости к смерти мы бредем:
когда бодрствуем — в обход,
когда дремлем — прямиком.

РАССУЖДЕНИЕ XXX

Об изречениях героев

Подобно тому как многие сентенции выражают глубину ума и зрелость суждений, есть также изречения возвышенные, в коих прежде всего отражается величие духа, отвага

сердца и благородство чувств. В первых проявляются великие познания, во вторых — великий дух, это изречения героев.

Одни из них универсальны, другие имеют смысл конкретный и высказаны к случаю; например, Людовик XII, став королем и желая успокоить тех, кто враждовал с ним, когда он был герцогом, сказал: «Королю Франции незачем мстить за обиды, причиненные герцогу Орлеанскому».

Красота этих изречений в том, что они показывают некую возвышенную черту человека, и, чем она значительней, тем больше заслуживают его слова бессмертной славы. Благородным стремлением к славе и хвале стали знамениты слова Александра, приводимые Плутархом в его «Параллельных жизнеописаниях»: *«Друзья, отец успеет захватить все, так что мне вместе с вами не удастся совершить ничего великого и блестящего»* [1]. Будет ли мне что делать после отца? — спрашивает герой. По поводу милосердия весьма необычным было высказывание Нерона, который вообще бросался из одной крайности в другую; о нем пишет Сенека в своих книгах «О милосердии», и, как ни странно, Нерон послужил предлогом для этого знаменитого, полного учености произведения; вторая его книга начинается так: *«Более всего побудило меня писать о милосердии одно твое, Нерон Цезарь, высказывание, которое, как я помню, тогда восхитило меня, а после я передавал его другим. Эти благородные слова свидетельствуют о твоем великодушии и мягкости, ибо они не были обдуманы, не были предназначены для чьих-то ушей, но вырвались невольно, их родила тяжба твоей доброты и твоего положения. Твой префект Бурр, достойнейший и преданный своему господину человек, собираясь наказать двух разбойников, требовал, чтобы ты написал, кого и за что ты считаешь нужным наказать; ты все откладывал, а он настаивал. Наконец, вопреки твоему желанию он принес указ, и, когда передавал его тебе на подпись, ты воскликнул: «О, если бы я не умел писать!» О, слова, достойные стать известными всем народам...»* и т. д. Справедливостью и прямодушием отмечено прекрасное изречение Энрике Кастильского [2]: он, мол, больше страшится злословия недовольных подданных, чем вражеских копий. Благородством дышат слова Якуба Альмансора [3]: «Я рожден делать всем добро». Одного такого изречения достаточно, чтобы признать героя.

Хотя суть подобных сентенций — это прежде всего выражение величия духа и благородства сердца, в них часто пользуются приемами остроумия, что изрядно их украшает. Применив преувеличение, Педро III Арагонский отлично показал неприступность души короля; на вопрос папского посла, против кого он собирается выступить, король ответил, что, если б его рубашка узнала малейший из его секретов, он вмиг скинул бы ее с себя и сжег.

Яркое противопоставление находим в словах королевы Гранады, когда мавры, уходя из города, заплакали: «Да, пусть плачут, как женщины, те, кто не желал сражаться, как мужчины»[4]. Таким же остроумным контрастом ответила королева Наварры своему мужу дону Жуану де Лабриту: «Мы бы никогда не потеряли Наварру, будь вы королевой, а я королем». Изящным каламбуром возразил знаменитый вице-король Сицилии Хуан де Вега[5] некой даме, предлагавшей сто тысяч дукатов за то, чтобы ее мужа, графа, обезглавили не на площади Палермо, а в тюрьме. «Сеньора,— сказал вице-король,— если правосудие вершится не в должном месте, оно не имеет места». В схожем случае Альфонсо де Альбуркерке в Малаге сказал, что правосудию нет цены и потому оно не продается.

Прибавить свою мысль к знаменитому изречению другого — свидетельство ума незаурядного. Великодушнейшему среди королей Альфонсу прочитали о достославном изречении императора Тита, по праву прозванного *«Утехой рода человеческого»*[6], который, подводя как-то вечером итог своим делам и увидав, что в тот день не сделал ни одного доброго дела, сказал: *«Я потерял день»*[7], Альфонс на это заметил: «Не знаю, найдется ли день, о котором я мог бы сказать такое».

Не меньше величия и в том, чтобы изменить знаменитое изречение. Так, наш католический Цезарь[8] после своего славного похода в Германию видоизменил слова язычника Цезаря, который писал: *«Пришел, увидел, победил»*. Карл же сказал: «Пришел, увидел, победил бог».

В изречениях королей, хотя по сути это тоже сентенции, главное — героический дух, а потому их лучше рассматривать отдельно — их надо знать, но они остроумию не учат. В одних выражено чувство долга, например в словах Веспасиана, сказавшего, что император должен умереть стоя, занимаясь делами[9]; в других — склонность делать добро, как сказал Тит, его сын: никто не должен уходить печаль-

ным после разговора с императором[10]; в иных говорится о верности, как в изречении Франциска I Французского: если верность исчезнет с лица земли, пусть ищут ее в груди у короля. Альфонс Арагонский[11] говорил, что слово короля стоит столько же, сколько клятва обычного человека; Магомет II, турецкий султан, мудро заметил, что все искусство управления сводится к двум вещам — одарять и карать. Лев X сказал, что три вещи приносят государям славу и благополучие: надо советоваться с разумными друзьями, не забывать об отсутствующих врагах и не относиться легкомысленно к подозрениям касательно своей жизни или блага государства. Матьяш Корвин, король Венгрии, говаривал: величие короля состоит в том, чтобы побеждать врагов, свершать дела, достойные войти в историю, и быть щедрым с теми, кто этого заслуживает. Юлий II: просвещение для плебеев—серебро, для дворян— золото, для государей — драгоценный брильянт. Альфонс V, король Португалии: королевский титул либо застает человека разумным, либо делает его разумным. Эммануэль Филиберто, герцог Савойский: сражение — это игра в кости, никто не знает, что выпадет.

Глубина и величие этих изречений — свидетельство тех же качеств души. Когда Александр, отдав все, распределил то, чем он владел, меж друзьями, кто-то его спросил, что же у него остается, на что Александр ответил: надежда[12]. Великолепно сказал Артаксеркс: царю больше подобает даровать титулы, чем лишать их. Но еще лучше у Агесилая: чтобы быть владыкой над другими людьми, надо быть им над самим собой. Юлий Цезарь: великие дела надо совершать не раздумывая, чтобы мысль об опасности не ослабила отвагу и быстроту. Антигон: нет более прочных и надежных крепостей, чем любовь подданных.

Когда изречение возвышенно и произнесено к случаю, оно вызывает восхищение и обретает бессмертную славу. Герцогу Савойскому Карлу Эммануэлю сообщили, что враги захватили Брикерас; на это он сказал: «Если только они его не унесли с собой, беда невелика». Когда у императора Карла V просили дозволения устроить празднество по случаю победы при Павии и пленения короля французского Франциска[13], он отказал, заметив: иллюминацию можно было бы устраивать тогда, когда победа была бы одержана над неверными и был взят в плен какой-либо из их государей.

Иногда изречение героя сопровождается действием, имеющим тайный смысл,— сентенциозность слов служит пояснением поступка. Так, Александр, слушая обвинение против кого-то, заткнул себе одно ухо и, когда его спросили, зачем он это делает, ответил: «Поберегу это ухо для обвиняемого». Он же заплакал, услыхав от Анаксагора, что есть множество других миров, и объяснил это по-царски: плачет-де он потому, что, хотя есть столько миров, он не завоевал еще ни одного. Также заплакал Цезарь, читая о деяниях Македонца, и сказал: «В таком возрасте он уже завоевал весь Восток, а я еще ничего» [14]. Прозорливо объяснил Ксеркс свои слезы, когда созерцал с холма несметное свое войско.

Но когда к изречениям такого рода, к этим максимам разума, присоединяется остроумие, они вызывают двойное восхищение. Так, сиятельный сеньор дон Эстебан де Эсмир, епископ Уэски, высокий пример всем прелатам, ученым и святым мужам, воплощение зерцала, красующегося в гербе его благородной и знаменитой фамилии, однажды сказал: «Не требуется большого ума, чтобы править безумными, и больших знаний, чтобы править невеждами».

РАССУЖДЕНИЕ XXXI

Об остроумии в толковании имен

Этот вид остроумия часто бывает обильным источником прочих видов, ибо, если хорошенько вглядеться, то почти все они строятся на игре слов и их значения. Имя может быть основой аналогии. Так, фрай Раймундо Грасиан, мой двоюродный брат, утверждал, что небеса, давшие великому его отцу, святому Доминику, имя Господин,— ибо таково значение имени Доминик,— даровали также ему самому и святому его ордену присущие господину привилегии: члены этого ордена — благодаря своей учености — господа на кафедрах в университетах; благодаря апостолическому учению они — господа и на церковных кафедрах; господа среди исповедников, ибо исповедуют величайших государей; господа в судах и трибуналах веры; господа в капи-

тулах храмов; господа высших церковных должностей и чинов; господа по добродетели своей, поведению, обхождению; господа на земле и господа на небе. В этом превосходнейшем рассуждении фрай Раймундо Грасиан проводит аналогию между значением имени и свойствами святого своего ордена и его великого отца.

Имя может стать поводом для неожиданных замечаний и утверждений со скрытым смыслом. Оракул остроумия, святой Петр Кризолог, каждое слово которого заключает в себе изящество мысли, выделил из Евангелия от Матфея следующее место в главе 28: *«Пришла Мария Магдалина и другая Мария»*, и дает к нему толкование, блещущее остроумием: *«Сие есть имя матери Христа; следовательно, пришла Матерь по имени, пришла женщина, чтобы той, что была Матерью умирающих, стать Матерью живущих. Не сказано «пришли», но «пришла»: под одним именем пришли две, это не случайная обмолвка, но тайна. Пришла Мария и другая Мария. Пришла она сама, но другая; другая, но она сама; дабы изменилась жизнь этой женщины, а не имя, нрав, пол, дабы вестницей воскресения стала та, что была посредницей падения и погибели»*.

Подобные рассуждения подобны гидре многоголовой, ибо имеют не только свой собственный и прямой смысл; если их урезать или чуть изменить, из каждого их слога вновь рождается остроумная находка, из каждой запятой — новый поворот мысли. Это мы видим в имени Ана — несмотря на свою краткость, оно послужило основой для множества остроумных толкований. Некто[1] прибегнул к каламбуру *

Для *ДИВ* столь милых, *АНА*,
нет на земле *ДИВАНА*,
Тебе помочь бы мог
один лишь только бог.

Другой, исходя из того, что имя это слева направо и наоборот читается одинаково, заключил, что оно — сама прелесть и красота: откуда ни посмотри, оно красиво и прелестно. Еще один построил на этом имени девиз или эмблему: нарисовал якорь, а в объяснении написал:

Здесь *Ана*фема в центре таится,
а на каждом конце *ан*гелица.

* Ана — старинная испанская мера длины (чуть меньше локтя), которой измеряли ковры.

Ибо середина слова «анкора» — это «кор», что означает сердце, а первые и последняя буквы в слове «ан-кор-а» составляют «ана» — и это было имя дамы, причинявшей ему страданья. Другой, желая выразить свое желание, нарисовал утенка *. Изобретательный советник начал сонет словами:

О бога р*ади, Ана,* ты — *Диана?..* **

Отец Фелипе Грасиан из ордена миноритов[2] заметил, что именем Анна называлась та, что была матерью матери господа. Но если Анна — Благодать, то что остается Марии? Что? Слава. Мария — это Слава, ибо рождена Благодатью, взращена и вскормлена Благодатью и Благодати наследует. Мария — это Слава, ибо она есть средоточие, обиталище бога во плоти. Мария — это Слава, ибо приобщает своих почитателей к славе райской и блаженству. В общем, Мария — это Слава всех людей и во всем.

В имени мы находим связь и соответствие с самим предметом, к которому оно относится, а также с атрибутами предмета, его причинами, следствиями и свойствами, как то было пояснено в Рассуждении IV об остроумии в соответствиях и аналогиях. Поэт сказал:

С сутью согласны вещей часто вещей имена[3].

И если умение найти тут связь — признак тонкости и гибкости ума, то разве умение ее выразить не свидетельствует о том же? Пусть поддержит эту прекрасную разновидность остроумия божественный оракул, изрекший такую святую остроту: *«Ты Петр, и на сем камне я создам церковь мою»*[4].

Имя сопоставляется не только с самим предметом, но со всеми его обстоятельствами, всеми его атрибутами, пока не обнаруживается скрытая связь, изящное соответствие. Например, в дециме, посвященной нашей государыне донье Исабели де Бурбон, отец фрай Педро Грасиан пишет:

О Белиса, дивный цвет!
Слогом «lis» созвездья лилий ***

* Утенок — по-испански — анадино; разбив это слово на слоги, получим «Ана ди но» — «Анна, скажи нет»; к такому символу прибег некий кабальеро, узнав, что к его даме сватается другой.

** „Скажи" по-испански звучит «ди» (di).

*** Лис (lis) по-французски — лилия.

сад Испанский ослепили,
коим равных в мире нет.
Доблесть, красоту и свет
ты вместила, амазонка,
в дивном имени твоем.
«Bel» в тебе ликует звонко.
Белла — мы тебя зовем,
нет,— Беллона со щитом!

Рассуждение строится на тонких сопоставлениях то с одним, то с другим обстоятельством, пока не отыскивается удачная аналогия. Великолепное имя Стефан, означающее венец, Августин изукрасил драгоценными алмазами камней, коими забросали мученика, и рубинами крови, брызнувшей из его тела: *«Иудеи побили его камнями, и так он заслужил венец, который как бы предлагало ему его имя. Стефан — по-гречески значит «венец». Он уже носил имя венца и потому своим именем предвещал пальму мученичества своего».*

Если обстоятельства меняются, можно искусно менять и соответствие с именем, поворачивая его то так, то этак. Изобретательный Авсоний, подражая греческому поэту, так объяснил имя Стелла — звезда — при жизни и после смерти:

Некогда, Стелла, богам ты светил предрассветной звездою,
Мертвый усопшим теперь светишь закатной звездой[5].

<...> Иногда имя охватывает два или три соответствия да еще антитезу меж ними, служащие к восхвалению его обладателя. Диего Лопес де Андраде, чье имя стало нарицательным для остроумного проповедника, отметил, что прозвище святого Петра — Бар Иона, означающее сын голубки, выражает одновременно то, что он был сыном святого духа по сану своему и сыном Ионы, своего отца природного. Дабы в высшем величии, на которое он был возведен, он не забывал о низком и смиренном звании, из которого поднялся, само имя, льстя ему признанием того, кто он есть ныне, напоминает и о том, кем он был. После столь выдающегося остроумца уместно будет привести слова его искусного подражателя, также августинца, отца Габриэля Эрнандеса. С не меньшей тонкостью он заметил, что имя великого их отца Августин было оракулом, пророчеством величия этого недосягаемого солнца разума. Да, говорит Габриэль Эрнандес, он был августейшим в изощренности ума, стремясь вместить безбрежный океан таинст-

ва Троицы, и, хотя для смертного исполнить этот замысел невозможно, небеса, возымев опасения, посылают ангелов, дабы они уговорили его и сдержали столь отважный ум. Он был августейшим по сердцу своему, чудом божественной любви, стремясь к любви неизреченной, ибо, не довольствуясь превращением в того, кого он любит, полностью изменил свое существо и отдал его богу... Августейшим он был во всем, безгранично, осиян бесконечностью.

К соответствию с именем добавил изящное уподобление, намек с тайным смыслом и ученое применение изысканный Марино, тем более изобретательный, чем священней его предмет. На имени Мария, означающем — звезда моря, он строит уподобление со сбившимся с пути Леандром и заключает этот сонет, обращенный к владычице всего сотворенного, к звезде серафимов Марии, дивным противопоставлением:

Звезда Господня, в полночи глухой
Затепленная, как светильник малый,
Луна, чей отсвет Солнце восприяло,
И вечен свет, обильный и благой;

Ты — Солнце, заслонившее собой
Другое Солнце, что Тебя объяло.
Все, что в творенье свято,— просияло,
Пречистая, Твоею чистотой.

Из глубины эгейской, погибая,
Словно Леандр, застигнутый судьбой,
Я вижу лик пресветлый и взываю:

Смири валы! Да будет луч святой
Спасением моим! К Тебе взываю,
О Радуга, сулящая покой! [5а]

Перевернув имя и читая его наоборот, сделал остроумное возражение тонкий и глубокоученый Маттео Барберино, впоследствии святейший папа Урбан VIII, некому злослову, который утверждал, что слово «Рим», перевернутое наоборот, будет «мир», так как Рим — это-де средоточие всего мирского. Папа, увенчавший эту главу мира не только трехкоронной тиарой, но и лавровым венком, ответил: да, Рим — это мир, ибо благочестивая любовь его заключает в свои объятья все народы и племена:

«Рим» если перевернешь, то слово «мир» обнаружишь.
Истинно так: ведь любовь Рима объемлет весь мир [6].

<...> Обычно стремятся найти гармонию меж именем, таящим некий смысл, и предметом или его атрибутами — причинами, следствиями, свойствами, совпадениями и т. д. — и, найдя изящную аналогию, выражают ее с тонкостью и блеском. Так, доктор Хуан Франсиско Андрес[7], равно изобретательный в поэзии и мудрый в истории, воспел святого Раймонда де Пеньяфорта * :

Фамилией — он крепкая скала,
а именем своим — король вселенной,
та — сила святости его нетленной,
а эта — смерть всего на свете зла.

Свирепая стихия замерла,
коснувшись чистой мантии священной,
и вынесла его на брег смиренный,
а ветер вмиг сложил свои крыла.

Ведомый небом пастырь преподобный
и море одолел, и ветер злобный, —
весь мир покорно стал его рабом.

Вместившие две грозные стихии,
гремят, как гром, его слова святые
и оглушают внемлющих, как гром.

Не меньше изощренности требуется, однако, и для того, чтобы найти остроумный контраст и разность меж именем и свойствами субъекта или связанными с ним совпадениями; тогда еще ярче получается остроумное замечание и еще больше искусства требуется для сопоставления противоречивых крайностей, коим дается разрешение в острой концовке. Оцени блестящий сонет каноника Мануэля Салинаса, посвященный его земляку святому Лаврентию:

Загадка римлян, арагонец славный,
моей Уэски верный паладин,
смиренный, даже в смерти, дворянин,
величью Первомученика равный.

Вас увенчал достойно лавр державный,
Лаврентий, светоносной Церкви сын,
и ваших не темнит златых седин
костром чадящим супостат злонравный.

Неужто лавр сгорел в огне жестоком?
неужто Бог в своем дворце высоком
не пожелал, чтобы костер погас?

* Раймонд — царь мира; Пеньяфорт — крепкая скала.

Но нет! Вы Феникс! До черты конечной
любили вы Того, кто сделал вечной
любовь, из пепла возрождая вас!

Аналогию и контраст соединил в двойной остроте бесподобный Марциал; он истолковал соответствие и несоответствие имени Хиона, что означает по-гречески снег; сперва высказал свое замечание, затем заключил едкой критикой: «имя «Снег» и не подходит к тебе и подходит, потому что ты и черна и холодна».

Чем твое имя тебе идет и нейдет, объясню я:
Ты холодна и черна, ты и Хиона и нет[8].

<...> Этот вид остроумия включает в себя и многие другие, заимствуя их красоты. В имени можно найти основу для уместного и точного уподобления, как, например, у Тассо, сравнивающего великого Козимо Флорентийского со вселенной, так как это и есть значение имени «Козимо»:

Это Козимо судьба и столько же мира: Козимо
Мир собою являл[9].

<...> Само имя может быть основой для намека на его тайный смысл, и весьма искусного. Так, Гварини в своей совершенной поэме «Верный пастух», столько раз печатавшейся и переведенной почти на все языки, в том числе на испанский, с особой точностью и изяществом писал:

Жестокая Амариллис, ты даже именем *
Своим о горечи любви вещаешь.

Когда замечанием уловлена некая трудность и противоречие между именем и каким-либо обстоятельством или следствием субъекта, остроумие выигрывает в яркости. Так, имя Андрес, означающее мужчина — муж в высшем смысле,— сопоставила со смертью на кресте, похожем на мотовило, благородная и знатная сеньора Анна де Болеа, монахиня бернардинка Королевского монастыря Касбас в Арагоне, тетка маркиза де Торреса, блиставшая добродетелью, знатностью и редким талантом, унаследованным ею от славного и высокоученого ее отца дона Мартина де Болеа,— ее стихи всегда вызывали множество похвал и во-

* Amarus по-латыни — горький, amare — любить.

сторгов. В одном — и еще не самом остроумном — из ее многочисленных и изящных стихотворений она пишет:

Не прявши, на мотовиле
повис он, раскинув длани,
готовя своею жертвой
пряжу для вышней ткани.

Овидий тонко польстил Максиму, сказав, что его величие вполне соответствует имени:

Ма́ксим, впору тебе огромного имени мера[10].

Не только в имени субъекта, но также в названии места его рождения или смерти, можно найти тонкое соответствие или контраст. У дона Луиса де Гонгоры читаем:

Я лилия с небес Мединасели *
(ведь Город Неба — родина моя),
лоб герцога цветком венчала я,
увенчанный лучами с колыбели.

О путник, в пышной урне онемели
не вечные останки бытия,
но аромат меж звезд летит в края
зазвездные к благословенной цели.

Но меркнут звезды греческой гирлянды,
мой блеск не умалят их бриллианты —
корона Солнца на моем челе.

А нежность, что от мрамора струится,—
в нем запах мертвой Лилии таится,
который Небо отдает Земле.

РАССУЖДЕНИЕ XXXII

Об остроумии в сходных словах, каламбурах и игре слов

Этот вид — самый распространенный, из него черпают все, привлеченные скорей его легкостью, чем изысканностью; он доступен даже самым заурядным умам. Многие неправильно считали столь обычное дело кладезем остроумия, не умея создать острую, подлинно искусную мысль;

* Caelum — небо (*латин.*).

закончу это порицание началом сонета Бартоломе Леонардо:

Коль жаждешь славы, жалобный поэт,—
смотри, как мудро древние творили:
перед тобой Гораций и Вергилий!
Учти, в игре словами проку нет.

Мастерство в таких остротах состоит в том, что меняют в слове или имени букву или слог, чтобы придать другой смысл — либо в похвалу, либо в насмешку. Это мы видим в величественной эпиграмме, обращенной к королеве Испании и всех королев мира:

В спор Паллада, Юнона с Венерою вместе вступили:
Кто, мол, из них красотой двух остальных превзошел.
Если бы ты оказалась четвертой на склонах Идейских,
То, как богиня богинь, ты победила бы всех.
Юности *нет у Юноны, давно* полиняла *Паллада,*
Веры *Венере не дам: ты лишь богиня была б!* [1]

<...> Изменив одну букву, меняем значение, и, если оно удачно согласуется и подходит к предмету, острая мысль получается отличной. Так, дон Луис де Гонгора писал:

Дивная белая длань —
ты дивный белый острог
моей свободы и денег,
снег, сбивающий *с ног* *.

Когда каламбур намекает на нрав человека, его можно приравнять к аналогии, одному из ярчайших приемов остроумия. Римляне попрекали императора Тиберия за пьянство и переиначили его имена Нерон, Клавдий, Тиберий в Мерон, Кальдий, Биберий [2] Очень остра эпиграмма Андрелино о влюбленных:

В милой своей он не чает души, так не одушевленным
Звать его надо, зови лучше душевнобольным [3].

Острота была бы еще более достойна похвал, когда бы автор не заимствовал ее у неподражаемого Теренция, который первым сказал:

Затея вся
Под стать для исступленных, не влюбленных, нет! [4]

Бывают также соответствие и аналогия между рядом слов, как, например, в панегирике великого поэта велико-

* По-испански здесь два сходно звучащих слова: nieve — снег и nebel — кречет.

му историку, сиречь дона Луиса де Гонгоры — Луису де Бавии:

Сложил поэму Бавия ученый,
она, пусть и не стих ее основа,
есть *чудо* согласованного слова,
есть *чадо* мудрой мысли просвещенной,

чей слог седой, не рифмой умащенный,
но знанием уложенный сурово,
трех славных кормчих корабля святого
хвалою обессмертил изреченной.

Итак, перо, вознесшее по праву
на бронзу *ключарей* небесных славу,
есть *ключ* времен, не ведающих тленья.

Оно врата в бессмертье им открыло,
насытив ветром славы их ветрило,
замкнув пучину пенную забвенья.

Здесь два соответствия: первое между словами «чудо» и «чадо»; второе — между «ключари» и «ключ». Таким же приемом, но обыграв три слова, весьма искусно воспользовался Авсоний Галл, описывая богиню, которая покоряет своей власти все сферы:

Вышла из моря, и мир *меня принял,* рожденную мраком,
Матерь Энеева я, здесь мой блаженный приют [5].

Заметим, что внимание наше автор останавливает не на внешней игре слов, но действительно выражает ими вселенскую власть Венеры.

Разнообразие здесь чрезвычайно велико — ведь мы можем бесконечно тасовать слоги, менять существительное на глагол и наоборот. Не упускает этой возможности и дон Луис де Гонгора:

В повязке твои глаза,
о переросток крылатый,
слеп твой *лик,* но не *лук,*
дерзкий божок-соглядатай.

Этим приемом остроумия придал душу символической фигуре в состязании, состоявшемся в великом граде учености [6] и посвященному святому патриарху Игнатию, некий весьма талантливый человек, увековечив славу Тормеса: он устроил фейерверк, изобразивший патриарха, этого истинного Феникса,— символизируя пламя его любви и свет его деяний. Итак, был изображен Феникс, а надпись гласила: «Умер и родился».

Иногда слово рассекают пополам так, чтобы каждая часть имела свой смысл. Некий строгий и суровый муж, осуждая комедии, которые у нас, испанцев, пожирают столько времени, назвал их коме диас *. Когда знаменитый итальянский комик Ганаса возвратился на родину богатым и разодетым и его спросили, как это он сумел в Испании нажить столько денег, он ответил: «Загоняя скотов в корраль» [7]. Ставя рядом два слова от одного корня, можно заострить мысль. Остроумный Фриас писал в своей изящной поэме «Адонис»:

Танцует она меж деревьев,
и ветви танцуют, легки,
и в *чаще* все *чаще* и *чаще*
танцующих веток хлопки.

Порой к слову прибавляется слог либо целое слово. У того же Фриаса:

Лицо его ото сна
весна пробудила робко,
шафранные колоски
пестуя у подбородка.

Иногда не надо даже менять слога, достаточно поставить над і вместо точки «тильде» **, чтобы отлично сострить, как это сделал кордовский советник:

В твоих глазах всегда презренье.
Руи Гонсалес, осади!
Чтоб точка скромная над «і»
не превратилась в ударенье!

Антитеза в каламбурах звучит не менее ярко, чем в других видах остроумия. Это мы видим у Гварини в его превосходной поэме [8]:

О смирение, ты — умирание.

Подобной же остротой ответил аббат де Бенния Людовику XI Французскому, когда король потребовал, чтобы он отказался от аббатства. «Сир, — сказал аббат, — сорок лет я потратил на то, чтобы изучить первые две буквы Христовы, сиречь А и В; прошу ваше величество дать мне еще сорок на то, чтобы изучить две последующие—С и Д». Заметьте противопоставление действий — стать аббатом

* Коме диас по-испански — ешь дни.

** Значок, ставящийся теперь над буквой «n» для ее смягчения, но прежде имевший и фонетическое значение: имя Руи с «тильде» над «і» должно было звучать «Руин», что по-испански означает — подлый.

(по-французски — аббе) и отказаться («седе») от аббатства,— выраженное остроумнейшей игрой слов. Некий кабальеро, уезжая из Кордовы якобы награжденным, а на самом деле получив как ссылку должность на испанских галерах, сочинил такой стишок:

Сославшись на любовь, кликуши
меня сослали. О господь,
ведь море иссушает плоть
страдальца, чья душа на суше!

Мастерство сочинения «испанских лабиринтов»[9] состоит также в переиначивании или переворачивании слова. Читая имя наоборот, можно иногда получить особо острый смысл, как, например, сделал один замечательный кастильский поэт в Болонском университете, желая восхвалить некого кабальеро баска по имени дон Алонсо де Севане, которому присудили степень доктора. Поэт нарисовал красивого юношу, который превращается в орла, символ остроты ума, а затем в подписи сыграл на имени Севане, которое можно прочесть и с конца, тогда получится Enave sevane * и эта надпись получит героический смысл, как говорит автор «Поэтического искусства», член ордена иезуитов, издавший свой труд под именем своего брата Хуана Диаса Ренхифо. По образцу приведенного перевертня не менее остроумен другой, посвященный Солнцу Веры на Востоке, святому Франсиско Хавьеру: Rey va javier **.

В этот вид остроумия входят также анаграммы: в словах меняют местами слоги и буквы, дабы получить новый, полный особого значения смысл — в похвалу или в осуждение. Затем анаграмму разнообразно толкуют. Так, кордовский советник толковал имя Гарсиа де Лоайяса (Loaya-sa), архиепископа толедского:

Гарсиа! В имени этом
грация ожила.

«Loa», что значит «хвала»,
немеркнущим льется светом.
В «Y» — мудрость Афин,
«Sa» — это сад науки.
Какие дивные звуки
объединил ты один!

Когда анаграмма нетрудна и смысл ее подходит к предмету, она чрезвычайно приятна. Некто сказал, что слово

* В птицу Севане (подразумевается: «превратился»).
** Король идет Хавьер.

«таур», ежели повторять его подряд, само объясняет свой смысл, ибо получится «урта, урта» *. Много таких острот, связанных с именами, уместил мой брат, фрай Педро Грасиан, в своем стихотворении, посвященном святому, великому гранду и герцогу де Гандии[10] и его обращению:

На эту гордую Цаплю,
чья снежная белизна
была посрамленьем Солнцу,
восставшему ото сна,

напал кровожадный Сокол,
он голову ей клюет,
которую пощадило
и Время и Небосвод.

Далее он выводит святого, который говорит телу покойницы:

Он молвил: «Краса Белиса,
чей воздушный плюмаж
носил на своей короне
Карлос, властитель наш,
о птица, ставшая целью,
целившая сердце мое,
зачем в твое тело бесцельно
вонзилось это копье!
Крылья из белого воска,
парившие в вышине,
вы таете, с вами тают
крылья сердца во мне.
Стала вашей могилой
Гранада, а я скорблю:
разве *Гранада — награда*
императору, королю?!»

Величием и славой венчает этот прекрасный вид остроумия священное и благодатное имя господа. Диос — бог — ведь если разделить его, получится «ди—ос», «дал вам»: Дал вам жизнь, Дал вам имущество, Дал вам детей, Дал вам здоровье, Дал вам землю, Дал вам небо, Дал вам бытие, Дал вам свою благодать, Дал вам себя самого, Дал вам все; потому-то и принял господь у нас в испанском языке имя Ди-ос, ибо он дает, он делает для нас всевозможное добро.

* Tahur — карточный шулер, hurta — крадет.

РАССУЖДЕНИЕ XXXIII

Об остроумных каламбурах

В изящном каламбуре слово как бы становится обоюдоострым, значение — двусмысленным. Мастерство здесь состоит в том, что подбирают слово, имеющее два значения, дабы осталось неясным, что именно хотели сказать. Императору Августу подали докладную записку, в которой было написано: «Государь, префект Сицилии — вор. На что это похоже?» Добросердечный император, прочитав, начертал: «На меня похоже» *. Этим же каламбуром воспользовался поэт Сильвестр; когда некий виршеплет прочел ему как свое стихотворение, у него украденное, и спросил, как, мол, оно ему нравится, Сильвестр ответил: «Как мое собственное».

Иногда делают каламбурным целое высказывание, дабы выразить глубину скрытого смысла; так, дон Луис де Гонгора писал в великолепном сонете о Монте-Санто в Гранаде:

Кресты святые — сей горы оправа,
ни краше, ни счастливей нет высот,
огонь сокрыв, она сиянье льет,
в ней Этны блеск и Монгибеля слава.

Она — трофей, подъятый величаво,
и лишь одна печаль ее гнетет —
что против Неба заговор плетет
кощунственный подземная орава.

Ее нутро Гиганты населили,
над Небом сотворившие насилье
угодной Небу силою святой.

Исхоженной землей гора сокрыла
угасший пепел огненного пыла,—
почти их прах учтивою стопой.

Когда каламбур выражает соответствие с каким-либо из обстоятельств или атрибутов субъекта, это говорит о не-

* В оригинале «Que me parece» — «Что мне это нравится» и «Что это похоже на меня».

малом искусстве; изобретательный Руфо сумел в одном каламбуре рассказать о двух своих недугах:

Я бедняк и грешник старый,
но богатство — пущий грех,
я с любой согласен карой,
лишь бы стать богаче всех.

Поэт здесь пользуется двумя значениями слова, оба весьма уместны, и остроумие как бы удваивается.

В иных случаях слово, на котором построен каламбур, повторяется дважды — один раз с одним значением, другой — с другим. Некто сказал столь же кратко, сколь остроумно:

Маркиза, судя по всему,
довольна муженьком премного:
она пошла проведать бога,
а бог наведался к нему.

Подобным же образом кто-то[1] сказал о сражении на тростниковых копьях, устроенном в честь рождения испанского принца: «Эти сеньоры сделали то, что велел долг, и теперь влезли в долг из-за того, что сделали».

Часто каламбур применяется с коварством, чтобы сбить с толку. Имя Франции (а происходит оно от слова «франк» — «свободный», «не платящий налогов») стало одно время для нее неподходящим из-за великого множества тягчайших налогов. Дворянство роптало, народ проклинал, люди разумные считали виновником герцога Эпернона, тогдашнего фаворита. Некий знаменитый проповедник в присутствии короля коснулся этого предмета и сказал так: «Благочестивые парижане! Не вините в бедах ваших Его Христианнейшее Величество, ибо он ваш законный и истинный отец; а тот, кто в них виноват, хорошо известен, — «пер нон э пер нон!» * Прихожане много смеялись удачному и злому словцу проповедника.

Но каламбур может также служить для восхваления. Произведения божественного Ледесмы — это сплошной каламбур; он в этой области был неистощим, предпочитая быть в ней первым, чем в других вторым. Превосходны у него стихи:

На святом упокоен ложе
Христос, осмеявший святош.

* Приблизительное звучание божбы: «Именем бога и еще раз именем бога клянусь: «Per nom et per nom». Так как «et» звучит как «э», на слух эти слова воспринимаются как «клянусь,— Эпернон».

Да святится славное *ложе*
Христа, *низложившего ложь.*

Но среди всех — стихи о Лавре нашей победительной Уэски, благословенной его родины, достойны снискать лавровый венок его музе:

Раскаленным железом не раз
кожу нежную опалило,
но не *пыткой*, а *патокой* было
испытанье это для вас.

У творца на столе никогда
не бывало яства вкуснее.
Оттого, что вам было больнее,
много слаще стала еда.

И наш всевластный остроумец не упустил из виду этого приема, пользуясь им с большим изяществом в своих эпиграммах; одному человеку, который всегда имел хлопотливый и озабоченный вид, Марциал сказал:

Вечно ты тяжбы ведешь и дела ведешь, Аттал, ты вечно:
Есть что вести или нет, Аттал, ты вечно ведешь.
Нет ни тяжеб, ни дел — ты, Аттал, ведешь себе мула.
Нечего, Аттал, вести? Душу свою изведи [2].

Остроты в каламбурах имеют тот недостаток, что не могут быть переведены на другой язык; ведь все искусство заключено здесь в слове с двумя значениями, а в другом языке значения будут другие, и передать каламбур невозможно <...>

Остроумие удваивается, когда словом играют дважды и применяют его к двум предметам, это мы видим в надписи на триумфальной арке у ворот славного древнего города Тарасоны в королевстве Арагонском — арка была сооружена к прибытию великого короля Филиппа II и принца Филиппа III, и надпись на ней гласила:

Двух Филиппов я жду на рассвете.
Вся земля ожидает со мной.
Самый первый из них — Второй!
Нет второго такого, как Третий!

Весьма изящными бывают замечания, сделанные по поводу слова с каламбурным смыслом: в концовке дается объяснение этого слова и его многозначности. Так, великий Августин отметил слова евангелиста Иоанна [3]: «Lancea, latus eju aperit» * Он показывает всю глубину слова «аре-

* «Копьем открыл ему ребра» (*латин.*). В русском синодальном переводе Евангелия от Иоанна — «пронзил».

rit»,—«отворил», спрашивая, почему не сказано «ранил», «проткнул», но именно «отворил», и давая прекрасное объяснение: *«Слово это употреблено евангелистом не случайно: он не сказал «проткнул ему ребра», или «поранил», или еще как-нибудь, но «отворил»; ибо словно устье жизни открылось там, откуда истекли святые дары Церкви».*

Другой отец сказал, что любовь уже проделала рану в теле Иисуса и указала туда вход; копье же лишь, подобно ключу, отворило этот вход в сердце; потому и сказал святой Иоанн, кому так ведома была любовь господня [4], aperit, а не как-нибудь иначе.

Порой в каламбуре заключена глубокая сентенция, он не обязательно служит для шутки и насмешки. Так, всегда жаждущий истины Бартоломе Леонардо писал в своем сонете:

Мой Фабьо, мнить, что Бог откроет нам
в извилинах ладони, в складках кожи
все таинства Фортуны, и, ничтоже
сумняся, верить этим письменам —

изъян, присущий темным пастухам,
нам следовать их косности негоже,—
то, что случится раньше или позже,
Господь препоручил самим рукам.

Так, зависть к судьбам королей отринув,
ты станешь сам одним из властелинов
своей судьбы счастливой, а потом —

пусть на тебя восстанут все законы:
ниспосланные Господом препоны
ты посчитаешь будничным трудом.

Часто каламбур раскрывается не сразу, а лишь при повторении слова в его другом значении. Так, некто, говоря о богаче, осужденном на муки адские, сказал: «Он даже в ад попадет с трудом (apenas), ибо туда всегда попадают на труд (a pēna)».

В иных случаях многозначность выражения не поясняется, оно так и остается двусмысленным:

Не растопили льда
слезы, пролитые в горе,
что ж, возвращу их в море:
они — морская вода *.

* Игра слов: de la mar («из моря») — выражение, которое можно прочитать del amar («от любви»).

Когда мысль зла и сатирична, ее особенно часто оставляют без пояснения; сказав человеку, что он очень «дотошный», мы намекаем и на его назойливость. Так же поступают, когда каламбур дерзок и опасен: некий дворянин появился на фьесте в костюме, расшитом восьмерными реалами, и с девизом «Такова моя любовь» *. Иногда, если к тому обязывает почтение и остроту понять нетрудно, словечко с двойным смыслом даже не произносится, на него только намекают. Однажды католическая чета прогуливалась по дороге, обсаженной мальвами; король дон Фердинанд излагал своей мудрой Исабели некое весьма важное дело, и, когда он сказал, как намерен поступить, королева ему ответила: «Государь, если бы дорога, по которой мы идем, могла говорить, что она бы вам возразила?» Разумный монарх понял намек и восхитился умом своей великой супруги **.

Каламбур можно объяснить словом противоположного значения, тогда мысль бывает основана не на соответствии двух значений, а на их противопоставлении. Так, наш остроумный арагонец Диего де Фуэнтес писал:

Мой пастушок, не жаждай
пастушки молодой:
любовь *чиста*, но дважды
разбавлена водой.

Искусство каламбура сказывается и в том, что берут чьи-то слова и дают им совсем другой смысл. Когда Силий добился должности претора, он стал угрожать Цезарю, что воспользуется своей властью. Находчивый Юлий быстро ответил: «И правильно, что ты ее называешь своей,— ведь ты ее купил».

Так же можно перевернуть смысл слов и с намерением восхвалить. Отец Грасиан заметил, что можно подумать, будто святейший автор[5] пожелал скаламбурить, назвав книгу о родословной господа нашего Иисуса *«Книга родословия Иисуса Христа»* и употребив слово «Liber», означающее «свободный» и «книга» — ведь точно так же, как Мария была *книгой*, в коей запечатлено слово бога, извечное слово должно было быть *свободным* от греха: Мария — белая книга, чьи страницы — ее непорочное, девственное лоно.

* Real — королевский (*исп.*). Этот дворянин был влюблен в королеву Исабель, жену Филиппа IV.

** Malvas — мальвы; mal vas — неправильно идешь (*исп.*).

Весьма занятно бывает, когда смысл слова изменяют так, чтобы съязвить. О Фабулле, которая клялась, что волосы у нее на голове ее собственные, Марциал писал — она, мол, говорит правду: так как волосы эти ею куплены, они действительно ее, она за них заплатила.

Что покупные косы ей принадлежат,
Твердит Фабулла. Разве, Павел, врет она?[6]

<...> Меткие каламбуры сочетаются и переплетаются не только с критикой, но и со всеми прочими родами остроумия. Прекрасно служат они и для сравнений. Так, некий монах говорит: священное и благозвучное имя Мария связано таинственным родством со словом «море». Скопление вод называют «maria», ибо все достоинства и преимущества прочих святых и даже ангелов подобны рекам, что впадают и вливаются в великое море Марии и, несмотря на это, *«море не переполняется»*.

Изящная аналогия и сходство двух понятий, сопряженных в каламбуре, звучит весьма приятно. Дон Луис де Гонгора писал:

Нет подвесков у Мингильи,
доняла ее печаль,
и глаза ее добыли
ослепительный хрусталь.

Не менее выигрышно противопоставление в каламбуре двух крайностей. Марциал писал Невии, которая, пригласив его на обед, все, что ни подадут на стол, находила недоваренным и отсылала обратно на кухню:

Ты не желаешь ни рыб, ни цыплят ты не хочешь отведать.
И кабана ты щадишь, Невия, больше отца,
Повара бьешь и бранишь, что все недоварено. Этак
Мне несвареньем никак не заболеть у тебя[7].

<...> Любуясь и восхищаясь прекрасным домом, что построил себе некий министр, кто-то сказал: «Видно, это не от предков». На что другой остроумно возразил: «Значит, от подарков» *. Для искусного описания воспользовался каламбуром дон Луис де Гонгора:

Я *придворный*, а точнее —
нехристь-*дворник* у ворот,
что слепую деревяшку
божеством своим зовет.

Целой цепью каламбуров дон Франсиско де Кеведо, первый мастер в этом роде, наполняет речи человека, опи-

* Игра на словах pasados (прошлые, предки) и presentes (нынешние, подарки).

сывающего свою несчастную жизнь; ироническим зачином служит четверостишие:

Как водо*пад, упали*
слезы его из глаз.
Если б он плакал росою,
не уморил бы нас.

Завершается же все нагромождением великолепных каламбуров, блистательных по остроте:

Десять лет своей жизни
я прожил наоборот;
пик вокруг было больше,
чем в миллионе колод.

Больше *колодок* было,
чем в сапожном ряду,
а *цепей* было больше,
чем на подъемном мосту.

Судов — побольше, чем в море.
Перьев — как у гусей.
Стряпчих — точно на кухне
у богатых князей.

Плетей — как у винограда.
Палок — словно в бору.
Лещей мне давали отведать
и вечером и поутру.

Есть на свете получше
сваты и кумовья,
но из всех *посаженых*
самый надежный — я.

Острые мысли, выраженные каламбуром, звучат не очень возвышенно и потому больше годятся для сатиры и забавных предметов, чем для серьезных и глубоких рассуждений. Восхитительно придумывал их Бальтасар де Алькасар [8]; одной длинноносой женщине он написал:

У Клары длинный нос,
такого не бывало:
на лбу его начало,
а где конец — вопрос.
Загадка нас изводит,
но ясно нам, сестра:
такое до добра
обычно не доводит.

РАССУЖДЕНИЕ XXXIV

Об остроумии в применении древних стихов, прозы или изречений

Этот вид остроумия требует двух качеств: учености и изобретательности; первая предоставляет запас любопытных цитат и изречений, вторая помогает приспособить их к случаю. Мастерство состоит здесь в том, чтобы быстро найти связь между изречением знаменитого автора и предметом, о коем идет речь, а затем применить цитату с изяществом и остроумием. Знаменитый проповедник-иезуит читал в Лиссабоне проповедь о страстях господних; в это время в храм вошла королева и послала ему записку с приказанием начать проповедь сначала. Священник повиновался и начал так:

Боль несказанную вновь испытать велишь мне, царица[1].

А это — знаменитый стих Вергилия, которым Эней начинает перед царицей Карфагена свой горестный рассказ о гибели Трои. Когда в цитате знаменитого автора удается найти соответствие и сходство с обстоятельствами настоящего времени — это верх остроумия. Так, католический монарх дон Фердинанд, видя, что ни хитростью, ни обманом ему не расстроить лиги государей, его соперников, решил сопротивляться оружием и объявить войну, следуя словам Александра о гордиевом узле: «Разрезать не трудней, чем развязать». Эти слова перенес затем в остроумный девиз славный Антонио де Лебриха, кому столь многим обязана наука о словесности в Испании.

Чем больше найдено в тексте соответствий, подходящих к обстоятельствам предмета, о котором речь, тем богаче и основательней острота. Так, ученый отец Хуан Асаола, бильбилитанец, применил к святому Пабло Михи, славному японскому мученику—иезуиту, который погиб распятый у себя же на родине, следующее место из святого Павла: *«А я не желаю хвалиться, разве только крестом господа нашего Иисуса Христа, которым для меня мир распят и я для мира»*[2]. Великолепная изощренность ума, ибо заключает в себе три превосходных соответствия: первое, меж-

ду главными предметами рассуждения — двумя Павлами, второе, в каламбуре, ибо Михи — это имя святого, но и «мне» по-латыни; третье, в словах *«крестом господа нашего Иисуса Христа,* ибо так погиб и мученик-иезуит[3].

Когда удается цитату применить к случаю всю целиком — это истинное совершенство. Один столь же изобретательный, сколь ученый соискатель степени в Саламанке имел четырех соперников: доктора Аспе, магистра Басилио, фрай Луиса де Леона и доктора Мондрагона; выступая, он сказал, что надеется с божьей помощью победить и тогда сможет запеть: «Аспида и Василиска ты попирал, Льва и Дракона топтал». Острота у него получилась, таким образом, учетверенная.

Цитаты такие обычно применяются с иным смыслом, что весьма украшает острую мысль. Святой Франсиско де Борха, будучи еще герцогом Гандии, пообещал доктору Вильялобосу, знаменитому врачу императора Карла V, за его познания и острые словечки серебряное блюдо, если на следующий день у него, как уверял врач, не будет жара. Вильялобос пришел и, пощупав пульс больного, нашел, что у него жар небольшой, но все же есть. «Ну как? — сказал герцог. — Что скажешь, Вильялобос?—«Скажу, сеньор, что *«Платон мне друг, но истина дороже»*. Очень понравилось герцогу это удачное словцо * и приятная весть, и он тотчас же велел отнести блюдо доктору домой.

Хотя основу каламбура составляет соответствие слов, надо, чтобы и остальные обстоятельства помогали и согласовались. Так, святой лебедь Иерусалима, Симеон, взял на руки младенца Иисуса. Сказано: *«Он взял его на руки»*. Один славный проповедник в день соответствующего празднества, основываясь на слове «руки», применил стих Вергилия из третьей эклоги, где пастух Дамет говорит Меналку, чтобы тот ему сказал, в какой стране видны всего два-три локтя неба:

«В землях каких, скажи,— и признáю тебя Аполлоном! —
Неба пространство всего шириною в три локтя открыто?»[4]

Объяснение загадки он дает такое: все небо сжалось до двух локтей, двух рук седовласого старца.

Иногда каламбур сам по себе образует остроту и под-

* Блюдо по-испански — plato; Платон — Plato.

сказывает изящное применение. Как-то первый мудрец Испании и ее второй Филипп советовался по поводу военного похода[5] с многоопытным старцем, чья прозорливость была не раз проверена — это был знаменитый герцог де Альба, — и молодым, но весьма отважным и подававшим большие надежды принцем; второй сказал: «Arma virumque cano»[6].

Каламбурное выражение дает повод для дальнейшего применения текста; оно — плод быстроты ума, но затем прибегают к искусной аналогии и с должной меткостью комбинируют все обстоятельства. Так, в проповеди, прославлявшей великого победителя — как гласит его имя — на его родине и в его день, один проповедник применил следующие слова Апокалипсиса: *«Побеждающему (Vincenti) дам вкушать сокровенную манну»*[7]. Если манна была чудом небесным и вызывала возглас изумления: *«Что это?»*[8], то о Винцентии — чуде духа, образце стойкости — следует спросить: Кто этот святой? Это земной человек или ангел небесный? Если манна имела вкус всех яств, заменяла их все, то Винцентий — вместилище всех совершенств и добродетелей: он девственник, он мученик, он апостол, он ученый доктор, он вдохновенный проповедник Иисуса Христа и его святой веры. Если манна была подобна зернам из наилучшей пшеницы, то Винцентий был цветом, и самым ярким, святости. Если манна — «сокровенная» и как бы освящена, то Винцентий — мученик, стойко терпящий пытки и притом совершающий чудеса,— также словно бы освящен.

Можно поддержать цитату, прибавляя к ней то или другое слово, чтобы дополнить соответствие. Так, к Маргарите королеве[9], у которой были замечательно красивы глаза и лоб, но рот — габсбургский, австрийский, одна толеданка, а значит, умница, применила столь знаменитое выражение per signum[10] — острота великолепная!

Порой одно слово заменяется другим. Столь же святой, сколь остроумный, отец Себастьян де Баррадас из ордена Иисусова, услыхав, что на лондонской площади сожгли назидательную, ученую, мудрую книгу отца Франсиско Суареса, который написал «Против короля Англии», обернулся к отцу Суаресу и утешил его стихом Овидия, обращенным к книге:

Так, без хозяина в путь отправляешься, малый мой свиток,
В Град...[11].

находчиво приспособив его к случаю тем, что изменил последнее слово:

Так без хозяина в путь отправляешься, малый мой свиток,
В Огнь...

Можно менять не только одно слово, но и целую часть цитаты. Император Карл V о своем походе в Германию, столь быстро и успешно завершенном, сообщил словами Цезаря, только вместо *«Пришел, увидел, победил»* — написал: «Пришел увидел, победил бог».

Нечего также бояться, приспосабливая цитату, переводить слово на другой язык. Вызвали как-то друг друга на поединок два дворянина, одного звали Кампо, другого Мансио де ла Вега *, оба были равно неблагоразумны. Кто-то сказал про них:

Бой в Эмафийских полях — грознейший, чем битвы сограждан [12].

Иногда переводят каламбур с одного языка на другой; это еще трудней, а потому требует бóльшей изощренности, Отец Бернардино де Вильегас в своей книге «Жизнь святого Лугардо», отличающейся благочестием и остроумием, замечает, что для настоящих монахинь, а не ушедших в монастырь важных дам, сласти должны быть такие:

Сладостно древо и гвозди,
сладостны раны его.

Очень остро получается, когда цитату применяют к предмету совсем отличному или даже противоположному — контраст этим усиливается и порой преодолевается. Ученый и утонченный святой архиепископ Равенны применяет к честолюбию слова святого Павла о любви: *«Честолюбие долготерпит, милосердствует... Все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит»* [13].

Применяя цитаты из священных книг, следует помнить, что они подобают предметам серьезным и достойным. Так, король Неаполя дон Фернандо, когда покидал сей славный город, убегая от быстро угасшей кометы Карла VIII Французского, сказал, вознеся очи горе: *«Если Господь не хранит города, напрасно бодрствует стража»* [14]. В других

* Кампо — поле; вега — орошаемое поле.

случаях цитаты берутся из древних, но это не мешает применять их к предметам скромным. Руфо, отведав угощение вполне обычное, но великолепно приготовленное, сказал:

Материал превзошло мастерство[15].

Когда же цитата из светской книги применяется к священному предмету, она должна быть содержания возвышенного и достойного. Ученый и остроумный августинец Вальдеррама весьма удачно пользуется текстами древних для рассуждений о священных предметах, ибо не следует держаться только светского или только церковного — разумное разнообразие всегда приятней, ибо придает красоту; мудрая природа создает свои творения не однородными — человек ведь состоит не из одних мозгов, или глаз, или нервов; между тем иные писатели стремятся сделать свои сочинения одноголосыми и этой однотонностью надоедают. Итак, отец Вальдеррама, проповедуя в первый день пасхи, говорил: «Об одном барселонском дворянине история гласит, что однажды, отправляясь на опасный поединок, он взял щит, на коем были изображены три венца с надписью вокруг них: «День величайших удач». Ибо для человека самый удачный день тот, когда он одерживает победу и добывает венец с помощью своего щита и копья, особенно ежели враг силен и отважен. Кабальеро этот, надеясь одолеть могучего противника, рассчитывал получить три венца: первый — как человек чести и строгий ее блюститель; второй — как смелый и доблестный воин; третий — как знатный сеньор и друг своих друзей, ибо подвергался опасностям боя, дабы их защитить. Иные три венца обретает ныне, в день своей победы, Христос — венцы, дарованные ему в разное время: первым наградила его мать в тот день, когда он обручился с нашей земной природой, став человеком; вторым — синагога, венцом терновым; третьим венцом — воскресения — увенчал его отец; но так как ныне день его самой большой удачи, главу его украшают все три венца».

Цитата, которую применяют, должна быть знаменитой, хорошо известной — тогда острота получается ярче и удачней. Таким было рассуждение дона Мартина Баутиста де ла Нуса, который знатностью своей и умом украсил родную Сарагосу; начиная читать свою роль в домашнем театре, где он выступал одетый воином и с оружием в ру-

ках — ибо в нем сочетались доблесть Марса и ученость Минервы,— он отложил в сторону портупею и пику со словами:

Меч, перед тогой склонись, ветвь лавра, склонись перед речью [16],

вызвав всеобщее восхищение. Другой, начиная свое выступление о предмете важном и возвышенном после того, как говорил о вещах более обыденных перед некой сановной особой, сказал:

Музы Сицилии, петь начинаем важнее предметы!
Заросли милы не всем, не всем тамариск низкорослый.
Лес воспоем, но и лес пусть консула будет достоин [17].

Можно и полностью изменить смысл цитаты — чтобы оттенить контраст или дать яркое преувеличение. Так, например, Карл V применил к успешным походам своих конкистадоров в Новом Свете Геркулесово non plus ultra, отбросив «non», чем изменил смысл изречения к вящей своей славе: «Plus ultra» — сказал он, вложив новую душу в девиз, начертанный на двух столпах [18].

В этом роде остроумия подвизались сочинители блестящих пасквилей, особенно был хорош тот, где изображалась Елизавета Английская с фаворитом-еретиком, где к надписи, которой она себя прославляла и которую приказывала помещать на своих портретах: *«Благословенная и непорочная Девственность»*, сочинитель пасквиля еще добавил: *«Ибо тех, кого небо отвергло, в свое лоно ты приняла»*.

В этом роде остроумия строятся целые рассуждения, основанные на приспособлении известного текста,— применение его составляет часть сложной мысли. Так начал свою проповедь о евхаристии отец Фелипе Грасиан в день сего таинства: *«Сильно вино. Сильнее царь. Еще сильнее женщины. Но истина сильнее всего»* (Ездра, книга 2, гл. 3). Сильно вино, ибо оно покоряет бога и приводит его к алтарному столу; силен царь, творящий чудеса на сем престоле дарохранительницы; сильна истина, которую нам возвещает Евангелие: «Истинно, сие есть пища», сильна женщина и всесильна та женщина, что своим милосердием дарует нам благодать, и т. д.

РАССУЖДЕНИЕ XXXV

Об остроумии в вымыслах

Бывают вымыслы краткие, в них лишь одна мысль, и они годятся для эпиграммы, для какого-либо одного случая; о них-то и пойдет речь в этом рассуждении, ибо вымыслы сложные — эпические, аллегорические и т. д.— будут объяснены в трактате об остроумии сложном, требующем большего мастерства. В вымыслах же простых требуется мастерства меньше, и мысль не делится на части. Приведем в пример сонет Бартоломе Леонардо:

Создатель, почему из года в год
удары провиденья столь суровы,
и честный праведник влачит оковы,
а ложь у трона царского живет?

Чья сила право грешникам дает
твоих законов попирать основы?
И почему всегда бичи готовы
для тех, кто чтит твоих законов свод?

Победно руки грязные воздеты,
и стонет соблюдающий обеты
средь праздных и неправедных услад.

Но тут, слетевший с неба, словно птица,
воскликнул ангел: «Кто же усомнится,
что для души земля — всего лишь ад?»

Мастерство в этих вымыслах состоит в придумывании какого-либо события или будто бы сказанных кем-то слов, чтобы лучше выразить свою мысль и усилить ее вымыслом. Так, Анджериано, дабы выразить, как прекрасна Целия и как велико ее целомудрие, придумал, будто бы Купидон, спутав ее и свою мать, к которой собирался идти жаловаться, по ошибке или не по ошибке, направился вместо Венеры к Целии:

Плакал Амур и искал свою мать, но внезапно явилась
Целия, дивной красой словно богиня светясь.
«Мама»,— окликнул Амур, но сурово она поглядела:
«Я тебе вовсе не мать»,— бедный Амур покраснел[1].

<...> Обычно такие вымыслы служат для вящего возвеличения, изобретательность в них придает душу гипер-

боле — ведь тут можно свободно придумать любое событие и его обстоятельства, которые помогут нашему намерению. Это мы видим в эпиграмме, переведенной с греческого Скалигером. Автор ее придумал, будто бы нимфа Дорида, явившись к нему, связала ему руки своими волосами, а он стал насмехаться над столь непрочными узами, но оказался в дураках, ибо не сумел разорвать крепкие тенета любви:

Вырвала волос златой из косы своей нимфа Дорида
И обвязала она обе ладони мои.
Я посмеялся сперва над путами юной Дориды,
Думая: будет легко узел такой развязать.
Время пришло — застонал и не смог разрешить я оковы,
Будто бы руки мои тяжкая цепь обвила[2].

Отличная мораль, в которой с большой яркостью показана сила любви и ее тираническая власть <...>

Хотя мы понимаем, что перед нами событие вымышленное, оно доставляет удовольствие разуму искусно подкрепленной мыслью. Прекрасно описал нестойкую красавицу дон Луис де Гонгора:

И Бартолильо у Менги
требует приз немалый:
на его устах не она ли
отыскала свои кораллы?

Подобные вымыслы очень хороши и вносят приятность и живость либо изобретательностью — а это первый признак изощренного ума,— либо гиперболой или другим видом остроумия, с коим сочетаются. Неплохо придумал этот, хоть и старинный, поэт:[3]

Кончается злато, он тут же
берет у нее волосок:
ведь пряди ее струятся,
словно златой песок.

Высказыванию, в котором кроется нечто парадоксальное, можно дать толкование, содержащее вымысел, который служит отличным разрешением подмеченной трудности. Мы часто слышим такую мысль: смерть уносит множество молодых, а любовь, напротив, завладевает стариками. Молодые умирают, а старики предаются любви,— чтобы уж все в мире шло наоборот. Тонкое объяснение этого распространенного мнения дал Альчиати; он придумал такую сцену: Любовь и Смерть встретились на постоялом дворе, вместе отужинали и повесили свое оружие на один

крюк. Встали обе до зари, ибо жизнь у обеих хлопотная; так как было еще темно — ведь большая часть жизни человеческой проходит в потемках и во мраке неведения,— то они перепутали оружие: Смерть взяла лук Любви, а Любовь — лук Смерти; с тех пор они и делают все наоборот.— Смерть стреляет в молодых, а Любовь поражает стариков:

Вместе скитались вдвоем Купидон и Смерть — непоседа,
Смерть колчаны несла, стрелы — малютка Амур.
Вместе с дороги сошли и вместе заночевали;
Слеп был Амур, да и Смерть об эту пору слепа.
Так-то в колчанах они перепутали стрелы друг друга:
Смерть золотые взяла и костяные — Амур.
Вот почему тот старик, кому впору плестись к Ахеронту,
Любит! плетет из цветов яркий к сединам венок.
Так и меня поразил Купидон подмененной стрелою,
И умираю, попав в руки жестокой судьбы.
О, пощади! Купидон! Смерть всесильная, дай мне пощаду,
Дай мне любить, а старик пусть к Ахеронту идет[4].

Один старинный поэт перевел эти стихи в длиннейшем романсе, заключив его изящной моралью:

Ах, что за мир, взгляните —
здесь все наоборот:
любовь лишает жизни,
а смерть ее дает.

Придумывается не только событие, но иногда и слова, которые приписывают тому человеку, о котором идет речь; должны они, разумеется, быть остроумны, уместны и содержать какое-либо соответствие или преувеличение. Так, Марциал придумывает, будто Леандр, обращаясь к свирепым волнам, говорил: «Волны, пропустите меня туда, а как буду возвращаться, схороните»:

Смелый Леандр, на пути к своей возлюбленной милой
Бурной противясь воде и выбиваясь из сил,
Так, говорят, воскликал, обращаясь к вздувшимся волнам:
«Смилуйся, море! Топи при возвращенье меня!»[5]

Послушай, как это перевел и перефразировал наш лебедь Гарсиласо; переводить великих авторов — возвышенная задача:

Когда Леандр, сражавшийся с пучиной,
как пламя негасимое, пылал,
когда еще сильней взъярился шквал,
вздымая волны в темноте пустынной,

когда, измученный дорогой длинной,
не в силах одолеть соленый вал,
страшась, что не увидит милых скал,
он примирился со своей кончиной,—

тогда, едва слова в мольбу слагая,
он крикнул волнам, голос напрягая:
«Не дайте мне в разлуке утонуть!

Раз осужден я вами, помогите
доплыть до милой, а потом казните,
когда отправлюсь я в обратный путь».

В придуманных словах должна быть какая-либо острота, подходящая к субъекту, которому они приписаны, и к случаю. Так, у изысканного Фриаса в его «Басне об Адонисе» читаем:

И фавн (для того чтобы знали,
кого здесь настиг покой)
на подорожнике вывел
надпись своей рукой:
«Здесь Флор-цветок упокоен,
ясный, как лилий цвет,
ростом, как куст цветущий,
а умер во цвете лет».

Придуманные слова могут быть также концовкой к тонкому замечанию — как то было сказано о вымышленном событии; либо же строят искусный вымысел и из слов и из событий. Это находим у кавалера Гварини: он говорит, что смерть, явившаяся казнить дивную красавицу, отступила, говоря, что тут ее коса бессильна, ибо смерти нет доступа в рай:

На волоске висела —
О скорбь! О слезы злые!—
Моей богини новой
Краса и дни земные.

И уж была готова
Душа покинуть тело.
И лишь за смертью стало дело.
Но та не смела
Красы столь дивной тронуть и, вздыхая,
— Для Смерти,— молвила,— закрыты двери Рая[6].

Слова и действия придумал Анджериано в следующей изысканной эпиграмме, которую заключил отличным преувеличением:

Сжалился грозный Амур, и влюбленного очи закрылись,
Кости его собрала в урну Хлорида сама,

Благочестиво Киприда страдальца к теням приобщила,
Стих Эрато создала; если влюблен, то прочти:
«Тела в могиле сей нет, нет черного пепла, лишь пламя,
Пищи лишенное там. Жжет этот пламень! — ступай» [7].

Подобно тому как для объяснения некой трудности придумывается событие, можно придумать и уподобление — это прием очень выразительный, и нередко он весьма удачно передает глубину и возвышенность мысли. Такими вымышленными уподоблениями уснастил свою знаменитую песню доктор Мира де Мескуа. Приведем одно:

Перед хрустальным и немым льстецом
своей красой любуется юница
и мнит себя Венерою земной.
Завороженное ее лицом,
любое сердце вмиг воспламенится,
и мягче воска станет взгляд стальной.
Мир тает перед этою весной,
покорно подчиняясь жарким взглядам,
с ее глазами рядом
глаза Дианы — тусклые огни,
в ее сиянье не видны они.
Но вдруг пришла беда,
в мгновенье ока ясная вода
покрылась мелкой рябью — в беспорядке
на гладь стекла легли рубцы и складки,
и превратился вмиг
в ужаснейшую маску дивный лик.
О красота, уже прошел твой срок,—
померкший свет, затоптанный цветок!

Когда придумывается то, что могло произойти на самом деле,— это бывает очень убедительно и уместно: устанавливается соответствие и аналогия меж вымышленными обстоятельствами или совпадениями и действительными, причем стараются вымысел сделать остроумным. Так, Бартоломе Леонардо описал смерть славного Архимеда:

Уважит Греция любые вкусы
примерами: вот мудрый Архимед,
а вот Марсилий грабит Сиракузы,

от яростной орды спасенья нет.
Легионер вбежал разгоряченный
туда, где циркулем своим чуть свет

усердно чертит линии ученый,
презревший римлян яростный набег
и мыслями своими поглощенный.

«Ты кто?» — спросил легионер, но грек
безмолвствует, отнюдь не от испуга,
как будто перед ним не человек,

лишь тихо прошептал: «Не трогай круга».
Решив, что грек не пожелал прервать,
глумясь над Римом, своего досуга,—

он меч в него вонзил по рукоять,
и Архимед своею жаркой кровью
смывает то, что не дал затоптать.

Сатирическое суждение выигрывает, когда оно украшено вымыслом, и обычно злая насмешка относится к некому третьему лицу. У дона Луиса де Гонгоры:

Из озорства проказливый хорек
(из тех, что лапкой в кошелек — и тягу)
на хвост дворняге прицепил не флягу,
а — господи прости! — огромный рог.

Несчастный пес со всех пустился ног,
влача грохочущую колымагу,
народ кричит,— я эту передрягу
(коль там смеются) адом бы нарек.

А тут явилась строгая вдовица,
чей муж решил на небо удалиться,
она воскликнула: «Какой позор!

Чтоб шавка волочила по брусчатке
то, что иных разило в жаркой схватке
и шло другим на головной убор!»

С этим родом острот можно искусно сочетать остроумные вопросы, в которых изобретательность и неожиданность забавляют ум. Это мы видим в сонете Камоэнса:

Весной под сень зеленых куполов,
где пестует свои цветы поляна,
Богиня любящих вошла нежданно
с Богинею охоты и лесов.

Оглядывая красочный покров,
младую Розу сорвала Диана,
Венера — алый ирис, что медвяно
благоухал среди иных цветов.

Потом она спросила Купидона,
что на нее с ветвей глядел влюбленно,—
какой плутишке нравится цветок?

И он сказал, сияя взглядом смелым:
«Всем алым Ирисам и Розам белым
я предпочту Венерин Башмачок».

И хотя б и не было здесь примешано никакого другого вида остроумия, достаточно одного вымысла. Так, один классический поэт придумал, будто некая девица споткнулась об Амура — злосчастный шаг! — и разбудила спящего. Амур на нее взглянул, она ослепла и, более того, погибла от любовного яда:

Мальчик Венерин заснул, на землю бросив подстилку,
Тут и посмела толкнуть Галла ножку ногой.
Вспрянул задетый Амур, загорелись глаза его гневом,
Поднял огненный взор — дева упала мертва [8]

Подобным образом можно придумывать целые истории и забавные сказки, дабы извлечь из них поучительную мораль. Бесподобен был в таких вымышленных историях мудрый и многоопытный принц дон Мануэль, написавший книгу «Граф Луканор», которая всегда приятна, хоть читай ее семь раз подряд. Среди многих занятных историй есть там одна весьма поучительная о том, как дон Альваро Фаньес женился на дочери графа Ансуреса. Однажды приехал к нему племянник, служивший при дворе, пожить у дяди, отдохнуть. И племянник этот сказал, что мол, одно только не нравится ему у дядюшки в доме — а именно то, что он слишком много воли дает своей жене. Дядя ему ничего не ответил, только пригласил проехаться в поместье. Выехали оба верхами, лошади их идут рядышком, позади в карете едет супруга дона Альваро с детьми и челядью. Видят, пасется на лугу большое стадо коров, и дон Альваро спрашивает: «Ну, что скажете, племянничек, видали вы где-нибудь таких холеных, красивых кобыл?» «Сеньор, — говорит племянник, — да это ведь стадо коров». «Ничего подобного, — возражает дон Альваро, — разве вы не видите жеребят, не слышите, как ржут кобылы?» Заспорили они, так это или не так, а тут подъехала карета, и Альваро Фаньес рассказал жене об их споре: «Племянник говорит, что это коровы, я же говорю — кобылы». Жена, хоть и видела, что это не так, не раздумывая, сказала, что прав ее муж и что это кобылы, чему племянник весьма удивился. Поехали они дальше. Видят — пасется большой табун отличных, откормленных кобыл, и дон Альваро говорит племяннику: «Вот это коровы, а вовсе не те, про которых вы говорили». «Сеньор, — возразил племянник, — кто-то из нас

двоих сегодня надел голову задом наперед. Разве вы не видите гривы? Не слышите ржанья?» В разгар спора приблизилась карета. «Снова, сеньора, мы спорим. Как вы полагаете, это коровы?» «Да, сеньор, — отвечала супруга, — вы правы, то были кобылы, а это коровы». Тут племянник вовсе опешил, но смолчал, и они поехали дальше. Пришлось им переезжать через речку, на которой у дона Альваро стояла хорошая мельница; взглянув на воду, он сказал племяннику: «Вы, наверно, думаете, что река течет направо?» «Так и есть, именно направо». «А вот и нет — она течет в обратную сторону». Опять заспорили они, кто прав. Подъехала дама и сказала, что прав ее муж, что река течет вверх, а вовсе не вниз. Племянник умолк, и они продолжали свою прогулку. Когда уже подъезжали к дому, дон Альваро сказал: «Вовремя мы приезжаем, ведь уже двенадцать ночи». «Как это — ночи? — удивился племянник. — Скажите — дня. Разве вы не видите, что солнце в самом зените?» «Это не солнце, а луна, и теперь полночь». Племянник был возмущен сверх всякой меры, а тут еще подъехала дама и, услышав спор, подтвердила: конечно, теперь полночь и в небе видна луна, а не солнце, и дон Альваро, ее супруг, прав и говорит сущую истину. Приехали они на виллу, велели накрыть столы, отобедали, после чего дядя и племянник удалились на покой. «Понимаю, — сказал Альваро Фаньес, — что вы, племянник, изумлены и обескуражены всем, что видели и слышали. Разумеется, во всем были правы вы: сперва мы действительно видели стадо коров, как вы говорили, а потом — табун кобылиц; река течет, конечно, вниз, и теперь день; но устроил я все это для того, чтобы вы поняли, какая у меня жена, — если я назову черное белым, она подтвердит; если скажу, что теперь ночь, хотя бы это было в полдень, она согласится; это мой ответ на ваши вчерашние слова, что я будто даю жене слишком много воли». Подобные остроумные вымыслы вплетает дон Мануэль, этот великий принц, в свои мудрые поучения.

Пусть завершит это рассуждение сладчайший Гарсиласо прекрасным вымыслом, где изложено остроумное уподобление и глубокая мысль:

> В краю пустынном в сумерках блуждая,
> где нет дорог и ни души вокруг,
> я с изумленьем пса увидел вдруг:
> от горя неизвестного страдая,

он морду к небу поднимал, рыдая,
стремительно бежал на каждый звук
и вновь скулил, от устали и мук
без чувств, как мертвый, наземь упадая.

Открылась мне печальная причина:
он брошен был, и все же господина
искал повсюду, не смыкая глаз.

И молвил я, увидев муку эту:
«Будь терпелив, и я ищу по свету
свой разум, но судьба не сводит нас».

РАССУЖДЕНИЕ XXXVI

Об остроумных доказательствах

Остроумие тоже имеет свои доказательства, но если в логических главное — убедительность, а в риторических красноречие, то здесь главное — красота. Их очень часто применяют в поэзии, чтобы лучше и ярче выразить свою мысль. Обычно остроумное заключение дается в эпиграмме, сонете, дециме, и в нем содержится изящно выраженное доказательство. Например, в сонете Лопе де Веги:

С прекрасной Саррой Авраам бродил,
лишеньям подвергаясь непрестанно,
покинув дол бесплодный Ханаана,
приходит он на плодородный Нил.

Здесь Фараон жену его пленил,
а мужу угрожает меч тирана.
Но Бог всевидящий, его охрана,
сильнее всех несправедливых сил.

К жене вернулся царь, она с почтеньем
глядит на мужа. Божьим провиденьем
он был спасен,— не совершилась месть.

Еще бы чуду ей не удивиться,
когда сама небесная десница
должна была спасать супруга честь!

Подобные доказательства служат для подтверждения мысли поэта — в этом и состоит их остроумие. Строят их

разными способами. Первыми назовем те, в коих доказательство строится от большего к меньшему, причем между двумя этими понятиями устанавливается соответствие. Превосходна мысль святого Августина, который, описывая тревогу Ирода и всего Иерусалима при вести о явлении истинного царя, говорит: *«Каково же будет в день Страшного суда, если горделивых царей так ужасают простые ясли?»*

Обычно в таких доказательствах бывают аналогия и сходство одного обстоятельства с другим, как в этой эпиграмме Авсония:

Встретив Венеру в оружии, проговорила Паллада:
«Уж не решила ли ты так появиться на суд?»
Та отвечала смеясь: «Для чего мне сражаться в доспехах,
Если могу побеждать я обнаженная всех?» [1]

<...> Доказательство можно построить на любых свойствах предмета — сравнивая два следствия, две причины и т. д. Так, Марино в сонете, обращенном к Королеве всего сущего и достойном своего великого предмета, писал:

Ты, рождена предвечным разуменьем,
Минерва новая, для новой и святой
Явившись битвы, принесла покой
Народам, обуянным возмущеньем.

Ты верой, и любовью, и смиреньем
Вооружась, недрогнувшей рукой
Сразила князя тьмы, когда землей
Он правил, как захваченным владеньем.

Мы не дивимся, что небесной силой
И доблестью Твоей повержен в прах
Владыка зла: Ты Небо покорила,

Ты Бога удержала на руках,
И Лев, какого Агнцем обратила,—
Затворник чрева, пленник в пеленах [2].

Подобно тому как эти доказательства основаны на соответствии противоречивых крайностей, другие строятся на противопоставлении и различении одного обстоятельства и другого, более значительного. Кавалер Гварини пишет:

Глаза, ваш губительный свет —
источник всех моих бед,
душу мою вы слепите,
даже когда вы спите,
но если откроетесь вы —
мне не сносить головы!

Состояние в некое данное время служит доказательством для иного состояния, в котором какое-то качество усиливается. Некто сказал менине королевы:

И если мое солнце так печет
меня с утра, что будет,
когда оно взойдет на небосвод!

В таких доказательствах подчеркивается контраст, и порой они несут в себе язвительную и насмешливую критику. Так, остроумный Альчиати писал в одной эмблеме, изображавшей ласточку, которая вьет гнездо на статуе жестокой Медеи:

Птаха, зачем же гнездо ты свила на коленях Медеи?
Знаешь ли, сколько приют этот опасен птенцам?
Страшная матерь Колхидская собственных не пощадила
Чад, неужели она ласкова будет к твоим? [3]

С равным изяществом можно строить доказательство от меньшего к большему — что называется «a minori ad majus». Нежный Хорхе де Монтемайор писал:

Сирена, ты со мной была
так холодна и так надменна!
Ну что ж, плыви скорей из плена,
раз море глаз моих, сирена,
так быстро ты переплыла.

Таким же манером, как строятся доказательства от большего к меньшему и от меньшего к большему, строятся они и от равного к равному, чтобы показать аналогию и соответствие. Замечательный поэт Франсиско де Фигероа писал:

Надежда, ты подвох и суета,
виновница горячки и печали,
тобою подслащенная вначале,
кончается оскоминой мечта.

Меня подобьем легкого листа
ты, словно ветер, уносила в дали
к другой — обратной — стороне медали,—
будь проклята святая простота!

Оставь меня! Любовь и рок злосчастный
не раз срезали твой бутон прекрасный,—
что пользы от засохшего цветка?

Не дав плода, ты вянешь до расцвета,
а если даришь плод, то пища эта
для горькой жизни чересчур сладка.

Иногда сопоставляются, как равные, следствие с причиной, например:

Хоть я и верен ей душой
и тверд мой дух неколебимый,—
тоска — сильней тоски любой,
ведь я расстался с красотой,
ни с чем на свете не сравнимой.

Все эти доказательства основаны на изящном соответствии между двумя понятиями и строятся от одного к другому. Однажды обедали вместе два короля, Фердинанд Католик, возвращавшийся из Неаполя, и король французский, выехавший в один из своих портов встретить гостя; при обеде присутствовал стоя Великий Капитан, как вдруг французский король, скорее из чувства справедливости, чем доброты, велел ему взять стул и сесть к столу. «Тот, кто побеждает королей, — сказал король Франции, — вполне достоин обедать с королями». Аналогия в этом доказательстве проведена между обедом с королями и победой над королями. Такое же соответствие может являться причиной, как у доктора Хуана Переса де Монтальбана в изысканном сонете:

Не поборов сомненьями томленье,
младая Дина, изменив свой вид
нарядами,— в чужих глазах спешит
увидеть собственное отраженье.

Спасая честь, чтоб скрыть свое волненье,
она лицо под кисеей таит,
но это красоту ее ланит
лишь умножает, взглядам в искушенье.

Навстречу Сихем! Красные гвоздики
еще прекрасней на девичьем лике —
любовь свой нежный промысел вершит.

И плачут очи о погибшей чести.
Ну что ж: поддавшимся коварной лести,
им первым сокрушаться надлежит.

Можно создать также остроумное доказательство «a paritate» *, где исходя из равенства двух субъектов, отмеча-

* «Исходя из равенства» (*латин.*).

ют затем преимущество одного над другим. Столь же утонченный, сколь благочестивый дон Антонио де Мендоса писал в стихотворении, имевшем счастливую судьбу:

Была безгрешно создана
пришедшая к паденью Ева.
Ее стократ затмила Мать,
чье непорочно было чрево.

Можно строить доказательство на равенстве следствий или обстоятельств. Так заключает сонет бесподобный Камоэнс:

В глазах земли вы столь великолепны,
что я уверен, дивная сеньора,—
тот, кто вас создал, создал солнце, звезды.

Основанное на неравенстве доказательство звучит еще изысканней: прелестную мысль находим у дона Луиса де Гонгоры:

Пусть печальные перлы
высохнут в милом взоре:
непозволительно Солнцу
то, что прилично Авроре.

Он же построил доказательство по несходству, основанное на различии обстоятельств:

Так разнозвучно и в таком томленье
рыдает соловей, что я готов
поверить, будто сонмы соловьев
в его стесненном горле множат пени.

Как будто о бесчестном преступленье
оповещая братьев-певунов,
он пишет, скорбный, жалобу без слов
на изумрудных листьях этой сени.

Судьбу не гневай,— *не в твоей ли власти*
сменить жилье и выплакать несчастье,
твой клюв свободен и крыло твое.

Пусть тот скорбит, кто, в камень обращенный,
не может, зачарованный Горгоной,
ни плакать, ни сменить свое жилье.

К острым мыслям, основанным на различии (о которых шла речь в соответственном разделе), здесь добавляется лишь то, что они имеют форму доказательства, благодаря чему мысль и чувство поэта передаются более убедительно

и ярко. Остроумно рассуждала донья Ипполита де Нарваэс[4] в следующем сонете:

В порыве дерзостном Леандр сечет
волну, которая рычит, как львица,
низвергнув молнии, спешит пролиться
свирепым ливнем гневный небосвод;

и ураган неистовый ревет —
беда тому, кто любит и томится!—
уже душа пылающая тмится
в глухой и разъяренной бездне вод.

Влюбленный, счастлив ты, достигнув цели:
хоть и угасла жизнь в холодном теле,—
ты, умерев, нашел свою звезду.

А я, от неутешных слез слепая,
в своих рыданьях горьких утопая,
и мертвая утехи не найду!

Подобны доказательствам по сходству и те, что строятся «ab exemplo». Здесь также доказательство идет по соответствию от одного субъекта к другому. Так, поэт благочестия фрай Луис де Леон излагает горькие истины, подкрепляя их доказательствами, в назидательной песне, начинающейся словами:

Элиса, золотых волос сиянье
(пред ним и золото бледнело ране)
присыпал белый снег.
Не я ли говорил: умерь свой бег,
твой век летит быстрее, чем желанье...

Где франт, который был тебе по нраву,
кому ты отдала то, чем по праву
владел твой господин,
чью посрамила славу,
отдав другому то, чем он один
владел?..

С примером сочетается также преувеличение, в котором мысль строится от большего к меньшему, особенно когда первый термин сравнения возвышен. Этот род остроумия придал душу двум децимам на смерть императрицы Испании, доньи Исабели; в них Анастасио Панталеон выводит блаженного отца Франсиско де Борху, который говорит:

Разителен урок
твоей судьбы несчастной:

ты родилась прекрасной
на столь короткий срок,
и если косит Рок
красу,— то чьи часы
надежней? Тщетно рвенье,
мы бренные творенья,
закон земной красы —
рождаться для успенья.

В твои черты различье
не внес мгновенный хлад,
во прахе во сто крат
светлей твое величье.
Бежит твое обличье
распада. О царица,
я смерти научиться
хотел бы в этот час,—
нет в мире школ, где нас
учили бы родиться.

И последний вид — когда из одного примера извлекается антитеза, и доказательство строится на противопоставлении двух понятий. Так доказывает и даже убеждает подающий большие надежды поэт Хуан Лоренсо Ибаньес[5], нынешний лебедь, в сонете отличного стиля и высокой мысли:

Копьем Христова грудь рассечена:
лучи, нежнее розы и жасмина,
белее снега и красней кармина,
в грядущие пролились времена.

Выглядывает сердце из окна
в груди того, кто пострадал безвинно,
чья отлетающая половина
багряным жемчугом окроплена.

Нет сострраданья у людского стада!
Плывет по морю мук господне чадо,
и хоть бы кто-нибудь слезу пролил.

И, видя, как сердца людей жестоки,
за них он проливает слез потоки —
святую кровь души своей и жил.

РАССУЖДЕНИЕ XXXVII

О других видах остроумных доказательств

Противоположность — прекрасная основа для любого вида остроумия; она позволяет с большим искусством строить также доказательства, идя от одного понятия к противоположному. О Касторе, который все покупал, Марциал рассудил, что он придет к другой крайности — будет все продавать:

Все покупая себе, все, Кастор, скоро продашь ты[1].

Быстрота остроумия — не только во времени, но и в краткости слов; быстро и складно — два достоинства <...>

Прекрасный образец остроумия — когда из одного понятия выводят ему противоположное и с помощью доказательства убеждают в обратном. Великолепен был Лопе де Вега не только в плодовитости, но и в остроумии; это видно в следующем блестящем сонете:

По царской воле ловкий Иоав
поставил Урию в опасном месте:
смерть заменила храбрецу бесчестье,
бессмертной славой мертвому воздав.

Вирсавия, изменою поправ
любовь героя, встретила известье
слезами и словами лживой лести
тому, чей был столь простодушен нрав.

Опасностям подвержена отвага,
но разве оскорбленному не благо —
не видеть подло преданным себя?

И так как честности грозят напасти,—
тот счастлив, кто, не зная о несчастье,
встречает смерть, еще сильней любя.

Подобные остроты — экзамен для изощренного ума: это высшее, чего может достигнуть наш разум. Но в самой противоположности есть разные степени, разные ступени противопоставлений, ибо дистанция может быть большей или меньшей. Можно строить остроумное доказательство

на двух противоположных следствиях или обстоятельствах одного и того же субъекта. Так, у Камоэнса:

Разумно ли, прекрасная сеньора,
что вас Любовь любовью засевает,
когда ваш нрав рождает лишь репьи?

Еще более изящно — найти противоположные следствия одной причины и установить, что она действует в противоположных направлениях; этот примечательный вид остроумия находим в знаменитой эпиграмме о святой Кордуле:

Кордула, ты все жива, одна среди стольких погибших,
После ужасной резни, Кордула, ты все живешь?
Море девичье бросает на берег кровавую пену,
Урсула спит мертвым сном, Кордула, ты все живешь?
Страх и любовь в твоем сердце друг с другом вступают в сраженье.
Страх тебя спрятал, но все ж выдала муке любовь[2].

<...> *По противоречию* (A repugnantibus). Иногда описывается какое-либо обстоятельство или событие, которое подтверждает мысль автора и опровергает мысль противоположную. Рассуждая о том, как чужд был ревности святой Иосиф, дон Антонио де Мендоса в одном из лучших своих стихов писал:

Он сном решает ревность скрыть,
хотя она его и гложет.
Любимая решит: *он спит —*
а спящий ревновать не может.

В причине выделяют различающиеся моменты, чтобы искусно вывести противоположное следствие. Так, изощренный и всеми поощренный Сарате доказывает, что слезы любви жгут:

Щедра на воду гордая река,
когда в Египте небо - жарче ада
и моря необъятная громада
от брега собственного далека.

Слезами горькими моя тоска
уберегает твой поток от спада,
и зною вопреки течет прохлада,
обильно заливая берега.

Сжигает Солнце шапки гор лучами,
вода в иссякший Нил течет ручьями,
чтоб снова сделать пашню молодой.

При виде Солнца моего я тоже
рыдаю, только *слезы эти схожи*
с бесплодною горячею водой.

Ab adjunctis, то есть из обстоятельств — это весьма удобный способ аргументирования. Приведу как пример великолепную мысль Камоэнса, где из смежных обстоятельств поэт извлекает вывод:

Сердце у меня украли,
увидав, что я в печали,
прошептал мне Купидон:
«Твое сердце ныне взяли
очи дивные в полон,—
нет прекрасней в мире взора!»
И подумал я — коль скоро
нет прекрасней в мире глаз,
значит, я смогу, сеньора,
сердце отыскать у вас.

Доказательство через сравнение не менее изящно и остро, чем по сходству. Дон Луис де Каррильо остроумно писал:

Конечно, терпит все на свете
урон от злобного огня.
Но мой огонь нисходит с Неба,—
так разве он сожжет меня?

К сравнению прибавил глубокую сентенцию дон Луис де Гонгора:

Вчера богиня, ныне прах земной,
там блещущий алтарь, а здесь успенье.
И царственной орлицы оперенье —
всего лишь перья, согласись со мной.

Останки, скованные тишиной,
когда б не фимиама воскуренье,
нам рассказали бы о смертном тлене,—
о разум, створы мрамора открой!

Там Феникс (не Аравии далекой,
а Лермы) — червь среди золы жестокой —
взывает к нам из смертного жилья.

И если тонут корабли большие,
что делать лодкам в роковой стихии!
Спешить к земле, ведь человек — земля.

Ad hominem. Это доказательство строится на словах другого, которые переиначивают так, чтобы их опровергнуть. Марциал остро извратил слова Геллии, которая, по-

сылая ему зайца, велела передать, что если он его съест, то целую неделю будет красив. Сатирик обыграл слово «Leporem», которое имеет два смысла — заяц и красота, и слегка съязвил:

Если мне зайца даришь, ты, Геллия, все повторяешь:
«Семь наступающих дней будешь красивым ты, Марк».
Если не шутишь со мной, если правду, мой свет, говоришь ты,
Геллия, ты никогда зайца не ела сама[3].

<...> Доказательство строится от причин к следствиям и наоборот, и при этом устанавливается остроумное соответствие. Всегда изысканный Камоэнс пишет:

Осталась Нисе в памяти Монтано,
хоть и отправилась в иной предел,—
пастух ее в душе запечатлел,
лик милый оживляя непрестанно.

И, выходя на берег океана
Индийского, он горестно глядел
на воду, словно разглядеть хотел
ту, что была его душе желанна.

Он говорил: «В какой тоске и муке
я с ней расстался! Как скорблю в разлуке!
Взгляните, волны, на мою беду!

Прошу вас, милосердьем мне ответьте,
примите в ваше лоно слезы эти —
я ими их виновницу найду!»

РАССУЖДЕНИЕ XXXVIII

Об остроумии в установлении неожиданной связи

Этот вид остроумия предполагает чрезвычайную живость мысли. Мастерство тут состоит в том, что делается необычный и хитроумный вывод — так что этот вид является сродным предыдущему. Один человек, давая взаймы другому некую сумму денег, заметил, что тот бросает их в кошель, не считая; заключив по этому, что он не намерен их вернуть, заимодавец потребовал деньги обратно, говоря: «Кто деньги не считает, вернуть их не намерен». Из обстоятельств и смежных признаков делается быстрое

и неожиданное заключение. Так рассудила проницательная лисица, видя, что следы животных ведут все в логово льва и ни одного нет следа, направленного в обратную сторону. Прекрасно описывает это глубокий и поучительный Гораций в первом своем Послании:

Я бы ответил ему, как когда-то лиса осторожно
Будто бы хворому льву: «Следы вот меня устрашают:
Все они смотрят к тебе, ни один не повернут обратно».
Многоголовый ты зверь, и по разным ты бродишь дорогам... [1].

Невозможно дать твердые и нерушимые правила для всех этих хитроумных заключений; лишь отвага и живость изощренного ума способны к таким поворотам мысли. Когда сыновья Тарквиния советовались с дельфийским оракулом о том, кто первый получит власть, оракул им ответил — тот, кто первым поцелует свою мать; тут Юний Брут, притворно упав на землю, поцеловал ее, быстро рассудив, что она-то и есть всеобщая мать, и он не ошибся [2].

Еще более остроумно, когда вопреки мнению других устанавливается некая истина, особенно если она глубока и бесспорна. Человеку, хвалившемуся своим счастьем, разумный поэт Бартоломе Леонардо ответил:

Неужто, Лико, кажется доселе
тебе луной обитель всех людей?
Неужто ты не знал живых страстей
и слез не ведал даже в колыбели?

Не враждовал с Судьбой? Так неужели
не устыдишься ты в тщете своей,
что Небеса, убогий лицедей,
тебя лишь испытать не захотели?

Штиль не научит плавать в океане,
меж доблестью и ленью лишь деянье
свою границу может провести.

Позор тому, кто разум свой не точит
тревогой и надеждой, кто не хочет
сразиться с бурей на своем пути.

Иногда связь звучит парадоксально, но все ж остроумно. Так, Август, проходя мимо аукциона, где продавалось имущество человека, запутавшегося в долгах, спросил, продается ли кровать, и, когда услыхал, что продается, велел ее купить; на вопросы удивлявшихся приближенных он ответил: заботы об управлении империей лишают его сна и он надеется, что кровать эта имеет особое свойство усып-

лять, если человек, погрязший в долгах, мог на ней спокойно спать.

Но ничуть не хуже было возражение одного из приближенных, сказавшего, что императору следовало бы, скорее, купить кровать кого-либо из кредиторов.

Бывали весьма необычные и неожиданные толкования снов, основанные на значении того, что привиделось спящему. Об одном таком толковании сообщает Пьер Матье, славный французский историограф, писатель рассудительный, изящный, утонченный и весьма изысканный, по праву пользовавшийся уважением Генриха IV, умевшего ценить литературу и свою бессмертную славу в ней. «Неверно, — говорит Пьер Матье,—вовсе пренебрегать снами или, напротив, придавать чрезмерное значение им всем; но сны великих государей о великих делах — это не пустые бредни; впоследствии становится ясно, что они были ниспосланы свыше. За несколько дней до этого события (речь идет о гибели Генриха) королева видела два сна: первый — будто ювелиры делают ей корону и при этом самые крупные брильянты и прочие драгоценные камни превращаются в жемчуг, который многие толкуют как предвестье слез». Об этом пишет Матье. А другие рассказывают, что королеве привиделось, будто роскошное жемчужное ожерелье, которое она носила, разорвалось и жемчужины рассыпались ио полу, — пророчество тех жемчужных слез, что ей предстояло пролить. Сходно было толкование, данное неким мудрецом Киру, которому приснилось, будто солнце ускользает из его рук; мудрец предсказал ему близкую смерть: жизнь, мол, уйдет от него, как это солнце.

Иногда подмечаются совпадения и соответствие обстоятельств, особенно таких, которые принято считать приметами и символами, — на их основе изощренный ум строит остроумное и убедительное рассуждение. Но когда вывод противоречит обстоятельствам, противостоит им и отличен от них, острота получается еще лучше; это видим у Марциала в эпиграмме о человеке, который всегда умащался благовониями; поэт ему говорит, что он, по-видимому, так хорошо пахнет потому, что пахнет плохо:

Странно мне, Постум, всегда издаешь ты запах хороший.
Постум, хорошего нет пахнуть всегда хорошо [3].

Вывод поэта парадоксален, но очень верен и забавен. <...>

Но даже если мысль не парадоксальна, а только отличается от того, что думают и говорят другие, это тоже остроумно. Когда жители Таррагоны доложили Августу как о великом чуде, что на алтаре, ему посвященном для молений о его счастье и здравии, выросла пальма, император сказал: «Отсюда я заключаю, сколь часто вы свершаете жертвоприношения и возжигаете курения на алтаре, если на нем не то что трава, но пальмы растут».

Этот прием остроумия придает красоту и силу переосмыслениям, когда то, что казалось ошибкой, превращают в удачу, подлый поступок в подвиг и наоборот. Александру как-то донесли несколько солдат, что воины его, готовясь сразиться с огромной армией неприятеля, сговорились не приносить к царскому шатру добычу, которую они захватят. «О, храбрые мои солдаты, — отвечал царь, — стало быть, они не собираются бежать!»

Так как подобные выводы необычны, в них часто прибегают к преувеличениям, убеждая гиперболой. Вот рассуждение ученого и глубокомысленного фрай Луиса де Леона на смерть принца дона Карлоса:

Хотя в очах твоих огонь потух,
твой прах увидев, Смерть бежит пугливо:
ее страшит пожива —
ей подсказал твой дух,
твоя отвага и твои свершенья,
твои победы на полях сраженья,
что, не сгубив тебя, она грозит
погибелью себе,— и ты убит.

Опровергнуть один вывод другим, равным ему, а то и превосходящим по убедительности, — свидетельство большой силы ума. Другой император спросил одного юношу-чужеземца, весьма схожего с ним лицом и станом, не случалось ли матери этого юноши бывать в Риме. Юноша отгадал тайный смысл вопроса и ответил: «Нет, не бывала, государь, а вот отец мой бывал». Глубоким и истинным было суждение Метелла, противоречившее общему мнению всего Рима, весьма ликовавшего по поводу разрушения Карфагена. Скорбя душой, он сказал, что это не торжества в честь победы, а похороны государства, ибо праздность неизбежно отомстит за Карфаген. Прекрасной была мысль короля дона Альфонса Великодушного дать свободу рабыне, которая просила управы на своего хозяина, приказавшего продать ее сына. А также мысль другого человека,

слепого в физическом смысле, но не в духовном, который сумел отыскать украденные сокровища, посоветовавшись с тем, кто их украл, не прибавить ли к ним кое-что еще. Этот род остроумия больше требует живости мысли, чем мастерства.

РАССУЖДЕНИЕ XXXIX

Об остроумных задачах и хитрых вопросах

Всякая трудность возбуждает мысль и служит приятной пищей для изощренного ума; сперва она озадачивает, затем доставляет удовольствие остроумным решением; особенно же интересны и приятны задачи назидательные и панегирические. Недаром славится вопрос из второй книги Ездры, поставленный и развитый тремя юношами, охранявшими сон царя Дария: «Что сильнее всего?» Один сказал — вино; другой сказал — царь; третий назвал женщину, и каждый обосновал свое мнение весьма убедительными и занятными доводами; в конце концов решение было в пользу истины, ей присудили пальму первенства как самой сильной и неодолимой вещи на свете [1].

Мастерство тут состоит в том, чтобы задать хитрый вопрос — с тайным смыслом, с назидательной панегирической целью; разум увлекается и, обсудив хорошенько трудность, дает изящное решение. Так начал мудрый Гораций свои сатиры:

Что за причина тому, Меценат, что, какую бы долю
Нам ни послала судьба и какую б ни выбрали сами,
Редкий доволен, и всякий завидует доле другого?
«Счастлив купец!» — говорит солдат, отягченный летами,
Чувствуя, как у него все тело усталое ноет.
И отвечает купец-мореходец, бросаемый бурей:
«Воин счастливей меня! Еще бы: лишь кинется в битву,
Час не пройдет — иль скорая смерть, или радость победы».
Хвалит удел мужика законник, опытный в праве,
Слыша, как в двери к нему стучится чем свет доверитель.
Ну, а мужик, для суда оставить село принужденный,
В город шагая, одних горожан за счастливцев считает.
Этих примеров не счесть: толкуя о них, утомится
Даже и Фабий-болтун! Итак, чтоб тебе не наскучить,
Слушай, к чему я веду. Представь-ка, что Бог им предложит:
«Вот я! Исполню сейчас все, чего вы желали! Ты, воин,
Будешь купцом; ты, ученый делец, земледельцем! Ступайте,

Те сюда, эти туда, поменявшись ролями!»
Нет, смотри: не хотят! А ведь счастье у них под рукою.
После этого как не надуть и Юпитеру губы,
Как не воскликнуть во гневе своем справедливом,
Что никогда с этих пор к людским не склонится он просьбам? [2]

Когда задача содержит три-четыре элемента, которые, соперничая, требуют решения, она более остроумна и интересна, ибо такое соперничество усиливает любопытство и делает трудность более увлекательной. Так начал отец Фелипе Грасиан свою проповедь в день непорочного зачатия девы Марии: кого больше касается нравственное падение женщины: ее отца, мужа или сына? Может показаться, что отца, ибо хорошее воспитание детей — это обязанность родителей, и грехи детей изобличают недостатки родительского попечения. Далее: можно подумать, что в мнении людском это больше всего задевает супруга и даже становится его позором. Не избегают позора и дети, им достается в наследство срам и бесчестье матери, и каждый день им это тычут в лицо. Хорошо разобрав эту нравственную задачу и подкрепив ее разными доводами и цитатами из священных книг и древних авторов, проповедник применил это рассуждение к владычице небесной, доказывая, что в избавлении ее от первородного греха равно участвовали все три божественные персоны на правах отца, сына и супруга. Рассуждение было очень удачным и убедительным.

Противоречивость ответов также придает изящество и говорит о мастерстве, ибо само их различие озадачивает, а затем их объединяют и согласуют в одном субъекте, ради назидания и поучения. Фалькон остроумно выводит Венеру, которая, будучи беременна, спросила у Парок, кого родит. Лахеса ответила, что тигра; Клото — что кремень; Атропа — что молнию, а родила богиня Амура, сочетающего в себе все это.

Близились роды когда, благодатная матерь Венера
К Паркам явилась узнать, что ей родить суждено.
Лахеса: тигр, говорит, Клото: кремень, и пламень — Атропа,
Дабы слова их сбылись, и народился Амур [3].

Вначале поэт разделяет, затем связывает воедино — в этом суть занятного решения задачи <...>

Обычно вопросы представляют собой как бы тезис; затем, примененные к персонажу или к рассматриваемому предмету, они образуют гипотезис [4], так как получают кон-

кретность и определенность. Так, некий славный проповедник начал панегирик пресуществлению вечного Слова рассуждением о том, как выбирают жену у разных народов и какой способ лучше: одни ценят красивых женщин; другие — знатных; есть народы, где мужья покупают жен, и такие, где их выбирают родители мужа; есть и такие народы, где жена платит мужу. В заключение проповедник сказал, что лучше всего поступил бог, выбрав жену, исполненную благодати: Maria gratia plena. Подобные рассуждения очень хороши и доступны слушателям.

Отдельные вопросы можно искусно соединять с вымыслами, чтобы усугубить трудность; чем запутанней путь к решению и ответу, тем рассуждения приятней и остроумней. Это мы видим в знаменитой старинной эпиграмме, где противоречивость ответов удваивает трудность:

В оные дни, говорят, моя мать понесла меня в чреве
И вопросила богов, что ей родить суждено.
«Мужа» — рек Феб, Марс: «Жену», Юнона: «Ни то ни другое».
Так и случилось: я был гермафродитом рожден.
Спрашивал я: «Как умру?» «От меча»,— отвечала Богиня,
Марс: «На кресте», Феб: «В воде». Все предсказанья сбылись:
Дерева сук нависал над рекою; на сук залезаю,
Выскользнул меч из ножон, падаю сверху на меч.
Ноги — в ветвях, голова — под водою, и вот претерпел я —
Женщина, муж и никто — воду, железо и крест[5].

В эпиграмме этой содержится глубокая мораль, которая венчает остроумную мысль — неумолимая смерть сводит к одному самые далекие и не связанные друг с другом вещи <...>

При событии вполне определенном часто придумывают вопрос, имеющий общий характер; так, остроумный советник в своем трагическом романсе[6] говорит о женщине:

О мученье для мужчины,
неизбежная беда,
о домашняя погибель,
зверь без чести и стыда!

Кто столь строго и жестоко
учредил такой оброк,
столь огромную повинность,
столь утонченный налог?

Что за сила униженью
подвергает честь мужчин
и фундамент, столь надежный,
разрушает в миг един?

Иногда такие вопросы задаются вообще, как бы отвлеченно от сферы материального и морального, однако ответ всегда содержит мораль; например, на вопрос «Что быстрее всего?» одни отвечают — ветер, другие — свет, третьи — мысль; несомненно, говорят иные, это радость, когда она покидает нас, и горе, когда к нам приходит. Таков был вопрос Аристотеля: что быстрее всего старится? И сам же он отвечает: благодеяние. Бывают вопросы, где материальное сопоставляется с моральным, например: что более горько — желчь, женщина или истина? Другие — целиком моральные: что труднее для человека — порок или добродетель? Есть политические, и весьма знаменитые: какой король лучше — миролюбивый или победоносный?

Немалое украшение этого приема — неожиданная концовка, ответ, совершенно противоположный тому, что все думают и говорят. Так, некий славный и благочестивый проповедник в первый день великого поста и в час самого напряженного ожидания, выступая перед весьма знатными и почтенными слушателями, остроумно начал свою проповедь рассуждением о том, как отвечают на вопрос, что есть человек. Грек скажет — это микрокосм, малый мир; Платон — мера всех вещей[7]; Аристотель — гармония вселенной; Плиний — венец всего сотворенного; Цицерон — связь всего в мире; Сенека — средоточие знаний; Катон — причастный к божественному разуму; Сократ — бог для другого человека; Пифагор — дерево, выросшее до небес; Плутарх — царь земли; Диоген — солнце, имеющее душу; Моисей — образ самого бога; Давид — венчанный славой; святой Василий — животное общественное; Назианзин — владыка всех тварей; святой Амвросий — судья всему; святой Бернард — гражданин рая; святой Григорий Великий — созерцатель бога; святой Августин — венец и цель всех прочих созданий. Но я, опираясь на слова самого господа, скажу, что человек — это пыль, прах, дитя тлена: *«Помни, человек, что ты прах и в прах обратишься»*[8]

Иногда на такие вопросы ответ не дается, но само удивление, вызванное предметом, служит ответом и разрешением, как то мы видим в прекрасной и глубокой дециме мудрого мыслителя Бартоломе Леонардо:

Глядясь в правдивое зерцало,
старуха Лисе видит в нем,
что время сделало с лицом,
чья в прошлом красота сияла.

«О красота! — она сказала.—
Хотя Амур тебе дает
свои коварнейшие стрелы,
но у всего свои пределы,
и ты умрешь, как все умрет.
Но стариться — какой расчет!»

Вопросы, касающиеся морали, весьма согласны с разумом и потому так ему желанны и приятны. Есть и такие, что касаются явлений природных, но весьма занятные своей необычностью; ораторы часто пользуются ими в начале своей речи, например: кто самый лучший в мире художник? Ответ: два месяца — апрель и май.

Вопросы панегирические приятны возвышенностью и остроумием. Таким был вопрос одного ученого проповедника в день рождения Крестителя, вопрос, основанный на Евангелии: *«Что будет младенец сей? И рука Господня была с ним»*[9]. Проповедник говорит, что судьба и удачи Иоанна — в руке божьей, и спрашивает, кем же он будет и каковы будут его величайшие достоинства. Прекрасное рассуждение было и о святом Иоанне Евангелисте, основанное на словах Евангелия: *«А он что?»*[10] и на чуде — ведь в его гробу было обнаружено не его тело, но манна небесная, творящая чудеса. Проповедник сопоставил *«Что это?»*[11] — вопрос о манне — и *«А он что?»*, вопрос святого Петра, и составил из них вопрос — кто таков Иоанн: апостол, евангелист, пророк, мученик, девственник, он сочетает в себе все, как манна — вкус всех яств.

РАССУЖДЕНИЕ XL

Об остроумии в загадках

Загадки весьма похожи на вопросы, о коих мы говорили выше; они тоже представляют собой вопросы, и, чем более они поучительны, тем более знамениты, как вот эта: что это за две сестры, из которых одна, если выйдет, то никогда уже не вернется, а другая, если войдет, то никогда уже не выйдет? Ответ — Стыд и Подозрение.

Загадку сочиняют на основе противоречий, которые

составляют трудность, нарочно еще затемняемую, чтобы трудней было разгадать, например:

Любовь неистощима в Боге,
настолько власть ее сильна,
что сына нежного она
содержит узником в остроге.
Столь бесконечно торжество
любви в священной этой бездне,
что сам острог скорей исчезнет,
чем Он исчезнет из него.

Это панегирик Христу, заключенному в святых дарах, воспевающий великую его любовь. Так что и загадки также служат для восхваления великого деяния или чувства, как то мы видим у славного Гарсиласо:

Мной зачата была в душе моей
нежнейшая любовь — в моем томленье
благословил я дочери явленье
единственно желанной. Но поздней
дочь родила страшнейшую из змей,
чье превратило мрачное рожденье
в жестокую горячку — наслажденье,
в смятение — утеху прежних дней.
О внучка злая! Мать свою тревожа,
ты деда мучаешь, так не похожа
на ту, кем рождена как страшный сон.
Тупая ревность! Твой отец жестокий —
червь зависти, вместивший все пороки,—
и тот твоим рожденьем устрашен.

Превосходное определение ревности! Одним лишь описанием удивительнейшего и необычного ее действия на человека создается мысль в форме загадки. Однако в замысле всегда должно быть схвачено некое противоречие между обстоятельствами и свойствами предмета, о коем речь, как, например, у Биона: что горше самого горя? Ответ: неумение его сносить и терпеть. Загадка делается более трудной, когда в ней есть противоречия, содержащиеся в одном субъекте. Так, у философа Анахарсиса: что самое лучшее и вместе с тем самое худшее у человека? Ответ: язык.

Необязательно, чтобы противопоставление крайностей в загадке доходило до противоречия: достаточно и непривычного различия. Это мы видим в знаменитой эмблеме со Сфинксом, к которой Альчиати дал такое толкование:

Что тут за диво? Се Сфинкс. Отчего же имеет обличье
Девы лицом, крылья птиц, лапы когтистые льва?

Облик такой приняло человечье невежество, ибо
Тройствен род сего зла, трех порожденье причин.
Тот легкомыслен, другой неустанно ловя наслажденья,
Третий от гордости,— все вместе невежество чтут.
Те же, известна кому Дельфийская надпись на храме,
Глотку взрезают ему, сбросив с высокой скалы.
Сам человек ведь двуног, и трехног, четырехног — все тот же —
Слава мудрейших у тех, кто «человека познал» [1].

Сфинкс спросил: какое это животное вначале ходит на четырех ногах, затем на двух, а к концу на трех? Эдип ответил: человек. И это спасло ему жизнь, ибо познать самого себя трудно и доступно немногим, а потому так важно и похвально. Этой великолепной моралью Альчиати увенчал свою эмблему.

Чем резче противоречие, тем больше трудность, и, чем больше трудность, тем больше пользы для ума найти разгадку, как то мы видим в этой старинной, но остроумной загадке [2]:

Что в мире всего вернее
и невернее всего?
Что в мире всего мертвее
и, мертвое, не мертво?
Что в мире живей живого
в жизни своей неживой?
Какая раба готова
быть у раба рабой?

Она вся состоит из противоречий и мастерски говорит о нашей смерти и о разуме нашем, подвластном греху. Более трудна другая, Хуана де Кордовы:

Погибель жизни, гнусная напасть,
безрадостный исход благих желаний,
источник злобный алчных притязаний,
рычащий хищник, распахнувший пасть!

Тобой сокрушены закон и власть,
ты всех высот сильней и расстояний,
веками реки крови и рыданий
ты пьешь — и все еще не напилась.

Ты подло сына и отца стравила,
и в руку злому сыну нож вложила,
и сына повела под нож отца.

Ты затопила кровью бездны моря,
а сердце — бесконечным ливнем горя,
печалью — Солнце, страхом — Небеса.

Все такие загадки строятся на противоречиях, содержащихся в самом предмете, которому дается как бы определение, только умышленно запутанное, чтобы надо было его разгадывать. Есть целые книги подобных загадок, иногда весьма пресных, а иногда остроумных, как, например, вот эта[3]:

Что за таинственная сила,
так жизни наши направляя,
мертва сама?
Бесчувственная, как могила,
всех наставляет, ум являя,—
а без ума?

Та, что не спать хоть век готова,
и вымерить без мерок может
весь белый свет?
И так глупа и бестолкова,
что самое себя же гложет,—
а смерти нет?

Этот вид остроумия подкреплен священной загадкой: *«Из ядущего вышло ядомое, и из сильного вышло сладкое»*[4], которая также мастерски составлена из противоречий.

РАССУЖДЕНИЕ XLI

О быстрых и остроумных ответах

Если забавный и трудный вопрос — признак изрядной силы ума, то уместный, меткий и быстрый ответ достоин не меньшей похвалы. Славный Данте однажды перерядился, а его стали искать и для того, всех подряд спрашивали: «Кто знает, что есть добро?» Данте ответил: «Кто знает, что есть зло?» — и тут его сразу узнали. Подобные мудрые ответы прославили семерых мудрецов Греции, например Фалеса, который на вопрос, что легче всего и что трудней всего, ответил: увидеть недостатки у других — и у самого себя. Биант на вопрос, какое из животных самое свирепое и зловредное, ответил: среди диких — тиран, среди прирученных — льстец; но Диоген сказал, что среди диких — злопыхатель, а среди домашних — льстец. Надо было су-

меть так остро ответить независимо от того, к чему относился вопрос — к сфере моральной или природной.

Иногда прелесть ответа — в определении и назывании того, о чем спрашивают, а иногда в меткой метафоре; когда Зенона спросили, что есть красота и в чем ее суть, он ответил, что это цветок, сулящий добрые плоды благонравия; Аристотель назвал ее льготой, что даруется природой; Сократ — кратковременной тиранией; Феофраст — безмолвным обманом; Карнеад — властью без войска; Феокрит — рифом из слоновой кости.

Предмету вопроса можно дать изящное определение в виде метафоры. Платон на вопрос, что такое надежда, ответил — сон бодрствующих людей. Демокрит сказал, что слова — тень дел. Солон сказал, что друзья царей это казначеи рядом с кучей монет.

Сентенциозное определение — красивое разрешение вопроса. Когда Пифагора спросили, что есть друг, он сказал: второе «я». Аристотель сказал, что друзья — это два тела с одной душой. Диоген заметил о любви, что это занятие праздных людей; он же на вопрос, откуда он родом, ответил, что он гражданин мира. И на второй вопрос — что он изучал — сказал: науку, которая учит быть равнодушным и готовым к любому повороту судьбы [1].

В других случаях, напротив, спрашивают о предмете, которому дано определение, и в ответе надо назвать то, к чему оно подходит, на чьи свойства, страсти или обстоятельства намекает. Так, Сократ на вопрос, кто более всего подобен богу, ответил: тот, кто ни от чего не зависит. Фалес на вопрос, кого можно назвать счастливым, ответил: того, кто обладает тремя достоинствами — благочестием, здоровьем и мудростью. Бион на вопрос, кто живет в наибольшей тревоге и трудах, сказал: тот, кто на высоком посту старается сохранить свое благополучие. Хилона спросили, что труднее всего, и он ответил: хранить доверенную тебе тайну.

Аристотель на вопрос, какую выгоду имеет лжец, ответил: и он никому не верит, и ему никто не верит.

Порой вопрос касается причин, и тут весьма славятся ответы назидательные и мудрые. Так, Диоген, отвечая на вопрос, почему природа дала нам два уха и один язык, сказал; чтобы мало говорить и много слушать. Император Сигизмунд на вопрос, почему он так покровительствует талантливым людям, ответил: сама природа учит меня ока-

зывать им предпочтение. Марциал, отвечая человеку, который удивлялся, почему он не женится на богатой, написал:

Спросите вы, почему мне не надо богатой супруги?
Да не хочу я совсем замуж идти за жену.
Надобно, Приск, чтоб жена была в подчиненье у мужа,
Иначе равенства, верь, между супругами нет[2].

Вопрос иногда касается какого-нибудь житейского правила или способа сделать удачный выбор, и живость ума сказывается в умении дать развернутый ответ. Кто-то спросил Диогена, в каком возрасте лучше жениться; мудрец ответил: молодому жениться рано, старику — поздно, а следовательно, жениться не следует вовсе. У Антисфена кто-то спросил, какую жену ему выбрать. Возьмешь некрасивую, ответил философ, будет неприятно, возьмешь красивую — беспокойно[3]. Агесилай на вопрос, как снискать добрую славу, сказал: надо говорить с умом, поступать с честью. Агафокл, спрошенный, какой есть способ царствовать спокойно, не применяя оружия, ответил: надо обходиться с подданными, как со своими детьми.

Ответ иногда бывает неожидан и в то же время меток. Бедную девицу спросили в насмешку, где хранится ее приданое, на что был дан ответ: в добронравии и доброй славе. Кто-то, покупая рабыню, спросил, будет ли она честна, и рабыня ответила: «Даже если ты меня и не купишь». Сократ на вопрос, что он знает, сказал: «Знаю лишь то, что ничего не знаю».

Можно ответить каким-либо действием, имеющим скрытый смысл. Так, некий философ на вопрос, что есть жизнь наша, пробежался вокруг своих собеседников и, ни слова не говоря, скрылся, показав, что такова же и жизнь человеческая. Иной раз можно превосходно ответить, не давая ответа. Бианта один очень подлый человек спросил: что такое добродетель? Мудрец не ответил, а когда тот стал настаивать, сказал: «Для тебя это вещь невыносимая». Иногда бывают весьма остроумными ответы косвенные. Аристотеля спросили, по какой причине нам приятней общаться и беседовать с людьми красивыми. «Такой вопрос, — сказал философ, — может задать только слепой». Антигон советовался с Антисфеном, пойти ли ему на пир. «Помни, — ответил тот, — что ты надеешься стать царем».

Когда спрашивают о причине поступка необычного и примечательного, в ответе обычно дается разгадка тайно-

го умысла. Диоген шел по многолюдной улице против течения; его спросили, почему он так идет, и мудрец ответил: «Я всегда иду против толпы».

РАССУЖДЕНИЕ XLII

Об остроумии в установлении противоречия и различия в чувствах и стремлениях духа

Этот вид остроумия сильно разнится от остроумия в контрастах, ибо там отмечается различие двух крайностей, взаимно чуждых и внеположных, а здесь—различие чувств и страстей одного и того же человека. Приведу два примера: первый — это прекрасный сонет доктора Хуана Переса де Монтальбана:

Идет Ревекка, ливнем золотым
волос тяжелых плечи отягчая,
одной тесьме их груз препоручая,
и дразнит мир сокровищем своим.

К источнику придя, играет с ним,
хрусталь певучий на руке качая,
и он, с ее красой свою сличая,
печально ропщет, завистью томим.

Глаза подняв, Ревекка над собою
увидела глядящего с мольбою
и огненной водой его поит.

Уже сыграли свадьбу Исаака —
Любовь, чья сущность дерзкая двояка,
начав с воды, огнем сердца казнит.

Поэт заключает противопоставлением воды и огня. Пусть послужит образцом современного остроумия следующая мысль из великолепного произведения дона Антонио де Мендосы «Любовь ради одной любви»:

Попробуй женщину понять:
не хочет знать про то, что хочет,
но потому-то и хлопочет,
что очень хочет все узнать.

Остроумие здесь в противоречии: женщина одновременно любит и не любит. Для подобного противопоставления,

правда, хорош и прием установления контраста двух противоположных мнений, как, например, здесь:

Ты меня сочла *находкой,*
чем сразила наповал,
не нашел я, что ответить,
и от робости *пропал.*
Ты сказала мне «Пропащий!»,
взоров нежных не тая,—
от смущенья *пропадая,*
я *нашел,* что счастлив я.
Я *«пропащий»* и *«находка»,*
верю я в свою звезду —
потому что *нахожу* я,
что теперь *не пропаду* [1].

Великолепное противопоставление! Этот прием весьма употребителен, и, когда дается противоречие явное, доходящее до столкновения, остроумие от этого выигрывает, как в следующем сонете:

На блещущем хрустальном пьедестале
скалы, озерным бисером омытой,
застыл божок, рожденный Афродитой,
чьи дерзостные стрелы крепче стали,

и двух распутных старцев, что дрожали
в кустах, следя за девушкой, не скрытой
от взглядов их,— он молнией, разбитой
на сотни стрел в сверкающем зерцале,

как в горне, распалил порыв их жадный,
не охлажденный и водой прохладной,
стекавшей по плечам нагой смуглянки.

Вода, противница любого пыла,
не остудила их, а раскалила,
как вынутые из огня болванки [2].

Правда, эта мысль больше относится к остроумию в контрастах — здесь хотя противопоставлены чувства и страсти, но не одного человека. Более подойдет вот это четверостишие, где чувства души выражены в их борьбе:

Если я люблю,— ответьте:
почему бегу от счастья?
Есть ли жизнь прекрасней смерти
от желаемой напасти! [3]

Иногда приводится объяснение противоречий чувства, и остроумие этим удваивается:

Иметь надежду, не иметь надежду —
И так и этак я себя обижу:

я умираю, чтоб ее увидеть,
и умираю, что ее не вижу[4].

Если противоречие двойное, истолковать его вдвойне интересней; так, изобретательный и пылкий Хорхе де Монтемайор писал:

Зачем ты таишься, мой свет?
Признаюсь тебе по чести:
ведь даже когда мы вместе,—
словно меня и нет.

Признайся, любимая, мне:
ведь даже когда мы рядом,
ты смотришь разумным взглядом,—
а видишь меня, как во сне.

Выразив мнение, можно вернуться вспять и высказать мнение противоположное — получается очень недурно, но тут дóлжно найти убедительное оправдание. Так, Марциал в одной эпиграмме сперва прославляет Фабуллу, называя ее красивой, богатой и молодой, а затем опровергает сам себя, приводя язвительное объяснение:

Ты мила — нам известно, дева, правда,
Ты богата — никто не станет спорить:
Но коль хвалишься слишком ты, Фабулла,—
Не мила, не богата и не дева[5].

<...>Накопление многих таких противоречий весьма украшает мысль, как то мы видим в сонете, где в заключение приведено вместо пояснения желание поэта, да еще с преувеличением:

О горе мне, — и плачу, и смеюсь,
пугаюсь, жду, люблю и презираю,
и радуюсь, и от тоски сгораю,
надеюсь и надеяться боюсь,

лечу без крыл и под откос качусь,
за похвалы себя же укоряю,
молчу, кричу, ликую, умираю,
ко мне добры, а я на это злюсь.

Хочу изведать то, что незнакомо,
уйти из дому и остаться дома,
свободу обрести и быть в плену,

увидеть то, чего и нет на свете,
рвусь из сетей и попадаю в сети,—
вот крайности, которые кляну.

Если отмечается противоречие между чувствами, которые были в разные времена, такого различия достаточно для этого вида остроумия:

Пастушка, на судьбу я не в обиде,
хотя в огне я каждый день сгораю.
Судьбу лишь за одно я укоряю:
я прежде умирал, тебя не видя,
теперь, тебя завидя, умираю!

Вместо объяснения противоречия можно с не меньшим изяществом и остроумием задать вопрос, который как бы оставляет нас в напряжении и еще более выразителен:

О наслаждения, не просто вас ловить,
еще труднее позже рядом удержать.
Коль вы приходите — зачем же исчезать?
Коль исчезаете — зачем же приходить?

Противопоставление, преувеличение, незавершенность и вообще всяческое остроумие сочетал блестящий поэт дон Габриэль Боканхель:

Мечут текучие искры
два солнца в меня, горячи.
Если их влага — пламень,
какими будут лучи?!

Из самого противоречия можно извлечь объяснение и концовку, как вот здесь:

Пастух, моя жизнь горька,
так почему же она
так бесконечно длинна
и так для слез коротка?

Иногда человек сам себе противоречит, излагая в оправдание различные цели. Дон Луис де Гонгора выводит свою единственную Исабель, которая стоит тысячи; она говорит:

Чтоб с тобою сравниться в смиренье —
у меня всего лишь монета.
Чтоб твое распалить томленье —
я владею всем золотом света.

Пусть же украсит и увенчает этот вид остромыслия превосходный сонет Монтемайора:

Как ясен солнца этого восход,
как совершенна эта красота,
изящество души и чистота
движений, повторяющих полет.

Но этот свет слепит, а лик гнетет,
слова смиренны, но тверды уста,
щедра краса, но в сердце глухота,
вид согревает, но глаза как лед.

Пастушка, оттого я и бегу,
что от прозрений душу берегу,
но как тебя не зреть! О странный миг,

когда я и живой и неживой:
какая мука — лик увидеть твой,
какое счастье — видеть этот лик!

РАССУЖДЕНИЕ XLIII

О мудрых наблюдениях и максимах благоразумия

Может показаться, что здесь требуется скорее рассудительность, чем изощренность, однако равно нужны обе. Есть истины высокие и по своему содержанию и по своей необычности, открытие такой истины — примечательное деяние мысли. Полна высшего смысла максима мудреца среди королей и короля среди мудрецов, с которой началось его прозрение жизни. *«Суета сует, — сказал Екклезиаст, — суета сует, — все суета!»* [1] Человеческое благоразумие пыталось соперничать с ней, и Персий начал так:

О, заботы людей! О, сколько на свете пустого! [2]

Совершенство таких изречений состоит больше в глубине мысли, чем в тонкости мастерства; они радуют своей поучительностью и просветляют душу. Такова мысль Овидия, заметившего, что среди всех живых тварей лишь человек ходит с поднятой головой, устремленной к звездам, а это убедительно говорит о том, что он один создан для неба:

И между тем как, склонясь, остальные животные в землю
Смотрят, высокое дал он лицо человеку и в Небо
Прямо глядеть повелел, подымая к созвездиям очи [3].

Изречения с моралью и трезвым взглядом на жизнь весьма ценятся людьми разумными и зрелыми: польза

здесь сочетается с приятностью истины. Знамениты следующие стихи:

Довольство, никто не смог
поймать тебя — ты как птица.
Тот, кто поймать тебя тщится,
не знает твоих дорог [4].

Не менее славны и стансы дона Хорхе Манрике:

Выйди, душа, из покоя,
ум пробуди от забвенья,
мир обойми:
сколь быстротечно живое,
миг — и крадется из тленья
Смерть за людьми.
Сколь наслажденья мгновенны,
как, улетая в былое,
сердце казнят!
Как нам горьки перемены:
прежнее время любое —
слаще стократ!

Во всех них примечательно лишь одно: возвышенность истины важной, нужной и весьма глубокой. Такую душу живую находим в великом сонете великого поэта дона Педро Тельеса Хирона, герцога де Осуны:

О, если б так текли часы услад,
как бесконечные часы мучений,
но с быстротою кратких наслаждений
кончались муки, долгие стократ!

И время раем заменило ад,
хотя бы и на несколько мгновений,
а если и не склонно к перемене,
не продлевало бы мучений ряд!

О, если б зло не превышало сил
того, кто терпит зло, и равным был
наш дух размерам нашей скорбной доли!

И если неизбежна эта мзда,
то пусть не будет горькая беда
предвестьем новых бед в земной юдоли [5].

Это остроумие называется благоразумным — как солнце освещает небосвод, так эти истины освещают разум глубокой и трезвой мудростью. Прекрасна и до сих пор еще не вполне оценена эта октава:

Зачем родился я? Чтоб, умерев,
спастись. А смерть, мы знаем, непреложна.

Что ждет меня — неужто Божий гнев?
Ведь эта кара грозная возможна.

Так почему я, свой удел презрев,
смеюсь, люблю, тянусь к тому, что ложно,
безумной увлеченный суетой?
Ну что ж: безумец я, а не святой.

Философские наблюдения, когда касаются они житейских дел, пользуются большим успехом — сперва они вызывают восхищение, затем приносят пользу. Все сонеты Бартоломе Леонардо полны таких глубоких поучений, но среди всех особенно достоин изучения вот этот, о лживости пустых надежд:

Ламберто, если суета сует
не видит радости, достигнув цели,—
неужто, зная что и как на деле,
Надежде смутной вверится Поэт?

Как часто проклинаешь белый свет,
когда, гоняясь долгие недели
за благом, убеждаешься в похмелье,
что в благе и на йоту блага нет.

И если, даже цели достигая,
ты видишь, что она совсем другая,
и результат равняется нулю,—

пусть Бог мне даст судьею быть — и живо
красавицу Надежду, как фальшиво-
монетчицу, я в петле удавлю.

Этот серьезный и глубокий поэт философствовал в стихах; у него много превосходных, но выше всего он был в посланиях и в терцетах. Сочетать приятное с полезным — лучший способ поучать. Иные стихи развлекают, но душа остается пустой; эти же услаждают и приносят пользу; например, великолепный сонет:

Взрезая землю, борозду ведет
усталый бык своим тяжелым плугом.
До ночи, облетая луг за лугом,
Пчела из солнца золото прядет.

С каким усердьем соловьиха вьет
искусное гнездо своим пичугам.
Овца покорная в руне упругом
накапливает пряжу круглый год.

Лень за работой их следит ретиво,
то, что для добрых пот, для злых пожива,
рыданья — лебедю, а сойке — смех.

Один ликует, обобрав другого,
так мир устроен — разве это ново? —
кто больше сделал, счастлив меньше всех.

Даже забавный и острый Марциал прибегал к этому серьезному и основательному виду остроумия; среди эпиграмм сатирических и шутливых у него встречаются и поучительные, подобно особенно тонким узорам в богатой вышивке.

Например:

Ловкий грабитель, взломав сундук, унесет твои деньги.
До основанья твой дом буйное пламя сожжет,
Да и должник не отдаст тебе ни процентов, ни долга,
Ты не получишь семян с нивы бесплодной назад;
Лживой подругою твой управляющий будет обобран,
Вместе с товаром корабль будет потоплен волной.
Не угрожает судьба лишь тому, что друзьям подарил ты:
Только одно, что ты дал, будет твоим навсегда[6].

<...> Есть советы, афоризмы благоразумия, героические и возвышенные, которые достойны восхищения своей поучительностью. Славятся наставления почтенного и прозорливого Хуана де Веги его сыну Эрнандо де Веге, когда он отправлял сына во Фландрию; восхищенный их мудростью, советы эти списал и дополнил дон Хуан де Сильва, граф де Порталегре, отправляя своего сына дона Диего ко двору[7]. Он пишет: «Дабы вы знали, что поучение это исходит от хорошего наставника, вспомните, что Хуан де Вега сумел отвагой и мужеством снискать себе в Кастилии место рядом со знатнейшими мужами и, будучи сыном весьма мудрого кабальеро, состоявшего в Совете короля дона Фердинанда и Императора, поднялся еще выше, ибо был вице-королем Сицилии и председателем Королевского Совета и в этом звании кончил жизнь, еще не очень старым, поднявшись последовательно по всем этим ступеням и не будучи фаворитом ни короля, ни его отца, а это вам надлежит ценить более всего и желать также и для себя, ибо обычно милость и доверие государей зависят только от их воли и даются не тому, кто добивается их одними заслугами, а потому их обретают случайно либо окольными путями». Пусть почитает их тот, кто хочет преуспеть, особенно при дворе, ибо все, что говорит Хуан де Вега и что прибавил граф, весьма возвышенно и достойно внимания разумного придворного.

Есть еще изречения королевские, правила для государей, сильных и славных мира сего. Мудрый и осторожный Филипп II, король Испании, весьма ценил те, что излагает Ботеро в ученой и глубокой книге «Государственное благо», особенно в разделе о способах сохранить добрую репутацию (в книге второй), а также «Достославные наставления в благоразумии». Все это — мысли великие, достойные великого монарха.

Примечательны также советы графа Бальтасара де Кастильоне в его «Придворном» и, как доказательство от противного, «Табель дураков» умнейшего Матео Алемана, созданная для того, чтобы люди избегали изложенных там глупостей, — произведение для всех необходимое и достойное стать руководством в жизни [8].

Полезные истины весьма ценятся, прославляются, распространяются, как и некоторые избранные поговорки. С большим вкусом собирал их сведущий не только в грамматике арагонец, прославивший свою родину, приветный и плодородный Альканьис; нрав у него был жизнерадостный, и это чувствуется по его столь приятным книгам «Усердный человек в деревне», «Усердный при дворе» и другим, заслужившим места в библиотеке разумного человека. В этой краткой эпиграмме многое сказал наш славный бильбилитанец:

Вот что делает жизнь вполне счастливой,
Дорогой Марциал, тебе скажу я:
Не труды и доходы, а наследство,
Постоянный очаг с обильным полем,
Благодушье без тяжб, без скучной тоги,
Тело, смолоду крепкое, здоровье,
Простота в обращенье с друзьями,
Безыскусственный стол, веселый ужин,
Ночь без пьянства, зато и без заботы,
Ложе скромное без досады нудной,
Сон, в котором вся ночь как миг проходит,
Коль доволен своим ты состояньем,
Коли смерть не страшна и не желанна [9].

<...> Изящно изложенные советы, которые с такой глубиной и остроумием преподносит наш утонченный и ученый Лукас Грасиан Дантиско, всюду и всегда будут приятны, о чем верно сказал Лопе де Вега:

Грасиан, Галантный, Грациозный, Галатео.

Письмо, написанное сыну фениксом среди фаворитов [10], достойно быть увековеченным; начинается оно так: «Мне

говорят, что вы страдаете от глупцов; меня же всегда больше удручали мои годы, чем враги» и т. д.

РАССУЖДЕНИЕ XLIV

Об остроумии в нарастании напряжения, в сомнениях и неожиданных поворотах

Достойная задача для изощренного таланта — держать ум читателя или слушателя в напряжении и не сразу выкладывать все; опытные ораторы особенно ценят этот прием. Начинается развитие мысли, затем наши ожидания не оправдываются, либо нас все ведут вперед, разжигая желание узнать, чем кончится рассуждение — это тоже требует немалого труда, — а затем дают неожиданное заключение, как в этом вот блестящем сонете Бартоломе Леонардо:

Мой Фаусто, ты Лисе разглядел?
Она, подобно солнцу, белокура,
глаза ее, стараньями Амура,
незримо мечут сотни дивных стрел.

То гневен лик, то снова подобрел,
глядит она то весело, то хмуро,—
все совершенно в Лисе, от прищура
до свежих уст, чей жемчуг влажно-бел.

Ужель не вправе я, как Титий славный
из-за Юноны, бой вести неравный
со всем Олимпом! Убедился ты —

на свете нет подобного творенья!
Так знай, мой Фаусто, что *разуменья*
ни грана нет у этой красоты.

После восхвалений поэт внезапно дает в заключение критику, которая уничтожает весь панегирик. Такие концовки весьма приятные своей неожиданностью и тем, что противоречат всему ходу и развитию мысли. Этот прием находим в знаменитом эподе Горация, прославляющем блаженство мирной и тихой сельской жизни:

Блажен лишь тот, кто, суеты не ведая,
Как первобытный род людской,

Наследье дедов пашет на волах своих,
Чуждаясь всякой алчности,
Не пробуждаясь от сигналов воинских,
Не опасаясь бурь морских,
Забыв и форум, и пороги гордые
Сограждан власть имеющих [1].

Поэт описывает и расхваливает ее удобства и прелести, а затем перевертывает страницу и заключает так:

Когда наш Альфий-ростовщик так думает,—
Вот-вот уж и помещик он.
И все собрал он было к Идам денежки,
Да вновь к Календам в рост пустил! [2]

Неожиданной концовкой с хорошо построенным преувеличением заключает сонет Лопе де Вега:

Лозу дал миру Вакх, и в свой черед —
скульптуру Касий, а Церера жито,
железо Главк, а Лидией открыта
вся тщетность денег, стены дал Немврод,

лекарства Апис, Марс оружья гнет,
Галатия пахучесть амбры, Кита
стекло, которым Кита знаменита,
а живопись умелый Полигнот,

триумфы Либер, Прометей оковы,
бумагу Александр, а Рим основы
правленья, Теодор ключи от врат,

Меркурий серебро, Паллада платье,
Кадм золото могучее, и кстати —
Амур — огонь сердец, а Ревность — ад.

Для изящества такая мысль высказывается как бы ex abrupto, (внезапно), и хотя не всегда противоречит тому, что сулило рассуждение, однако, как правило, очень далека от него; поэтому она должна быть глубокой и содержать какой-либо искусный прием — сентенцию, критику, необычное и патетическое наблюдение. Такой мыслью дон Франсиско де Кеведо заключил сонет об Актеоне и Диане:

Эфесская охотница роняла
в лесной купальне свой жемчужный пот
в ту пору, когда знойный небосвод
лучами солнца Пса златил устало.

Она глядела, как Нарцисс, в зерцало,
рисуя свой портрет на глади вод.
Но нимфы, чуя чужака приход,
ей из воды соткали покрывало.

Они слепят водою Актеона,
но на богиню он глядит влюбленно,—
не слепнет тот, кто этот свет следит.

Уже украшен он рогами зверя,
и псы бегут к оленю, пасти щеря,
но пыл его сильней ее обид.

Очень выразительны бывают сомнения и хорошо передают чувство. Здесь остроумие, дабы поднять выше мысль, пользуется основанием риторики; тропы и фигуры красноречия служат для украшения остроумного замечания, как в этом совершенном сонете дона Хуана де Аргихо[3], одного из великих поэтов Испании, больше заботящегося о глубине и основательности мысли, чем о словесной пышности:

«Кому пожаловаться на обман?
Молчат деревья, слез не понимая,
здесь небо слепо, а земля чужая,
любовь обманна, как морской туман.

Один уплыл любви моей тиран,
и плачу я, тоски не утоляя,
надеюсь исцелиться, понимая,
что исцеленья нет от этих ран.

О боги, если кто-нибудь когда-то
вас холодностью ранил,— пусть расплата
на моего обидчика падет!»

Так Ариадна небо молит в горе,
а слезы между тем уносит море,
а ветер вздохи горькие крадет.

Иногда приводится, да еще искусно преувеличивается причина колебаний — то есть те две крайности, меж которыми колеблется ум; например:

Промолчать о моей печали?
Рассказать про мою беду?
Промолчу — она не услышит.
Расскажу — совсем пропаду.

Само сомнение очень выразительно и усиливает мысль. Дон Луис Каррильо писал:

Любовь и скорбь,— какая сила
во мне сильней, не знаю я.
Мне грудь стеснила скорбь моя?
Любовь моя мне грудь стеснила?

Есть и другой вид колебаний, больше относящихся к предмету и рассматриваемых больше в связи с ним, чем с

колебаниями мысли; изысканный и тонкий Ортенсио[4] сказал:

В лицо Мигеля глядела
и молвила, скрытая тьмой:
«Ми...» — промолвить хотела
«Мигель» или «милый мой»?

Дон Луис де Гонгора весьма искусно пользуется для преувеличения приемом колебаний:

Красива она и отважна,
и, раненный, он не знал —
его поразили больше
глаза ее или кинжал?

Одни сомнения относятся к предмету, другие содержатся в самом ходе мысли, и это требует большей изощренности; так, Хорхе де Монтемайор выводит влюбленного, который никак не может решиться:

Сеньора, свой дивный взор
скорей на меня обратите,
но только смягчите его,
иначе — кровопролитье!
А впрочем, и так и этак
Вы сердце мое казните.

Сомнения могут быть перенесены и на другой предмет посредством искусной прозопопеи; граф де Вильямедиана выводит св. Августина, колеблющегося между Христом и его матерью:

Не между Сциллой и Харибдой мчится
корабль, не ведая куда свернуть,—
меж звездами двумя он ищет путь,
зовущими его. На что решиться?

На Троицу он должен положиться?
Или на вечной Благодати суть,
в которой мир способен потонуть
и даже Троица сама вместится?

Любовь слепа, но видит Озаренье,
двоякий выбор внутреннее зренье
дает ему среди бескрайних вод.

В сомнении меж двух светил блуждая,
он, бездну роковую побеждая,
плывет, чутью доверившись, вперед.

Неожиданный поворот (reflexion) — это когда высказывают мысль, а затем ее опровергают с изяществом и ярко-

стью; делается это разными способами, например как здесь — поэт уточняет свою мысль сентенцией:

Считаете вы доныне,
что я вас люблю, как прежде,
но нет утешенья в надежде
на то, чего нет и в помине.

В иных случаях — ограничением или исключением первоначальной мысли; такие поправки очень хороши; дон Луис де Гонгора, в ком вместились все виды остроумия, пишет:

А в ответ из уст молчащих
льется нежный аромат:
так и чудится, что это
не уста, а вешний сад.

К исключению добавил прекрасное противоречие и преувеличение Камоэнс:

Ее глаза подобны острым стрелам,
лишь я неуязвим душой и телом —
поскольку, умирая, я живу.

Неожиданный поворот обычно придает все или лучше разъясняет сказанное; дон Луис де Гонгора писал:

Я Радостью назвал бы этот взгляд,
когда бы в нем *Надежда* не лучилась,
похожая на праздничный наряд
Весны, что в свет нежнейший облачилась.

Прибавление должно представлять собой другую мысль, усиливающую или преувеличивающую, как, например, у одного поэта:

Из милости он облачился в вас?
Нет, у него хороший вкус и глаз.

Противоположно игре на неожиданности предупреждение; оно не возвращается к сказанному, а предупреждает о том, что будет сказано; например, у дона Луиса де Гонгоры:

Нагнулся я, и сейчас же
рука на чело легла,
не из слоновой кости
эта рука была:
кость из слоновых бивней
столь белой быть не могла.

Иногда дается остроумное объяснение того, что говорится, как бы в заботе, чтобы правильно поняли. Хорхе де Монтемайор пишет:

Не скажу, что она ревнива —
мешает тому ее вера
в то, что она красива [5].

РАССУЖДЕНИЕ XLV

Об остроумии в ответах действием

О, как необходим при всяких неожиданностях изощренный ум!

В трудных обстоятельствах он из-за препятствий обостряется до немыслимого; во всех прочих видах остроумия он рассуждает, в этом — парит и, подобно мощной пальме, не поддается гнету тяжести, не склоняется под бременем, но свободно устремляется ввысь и пробивается на волю, где его венчают солнечные лучи [1]

Бывают лабиринты мысли, которые ум наш, как Тезей, измеряет и преодолевает с помощью драгоценного клубка тонкой прозорливости. Этот вид остроумия назовем «возражающим», а то и «побеждающим», ибо ум, оказываясь в трудном положении, где все пути отрезаны, ухитряется, однако, найти с присущей ему живостью необычный выход. Да будет здесь первым примером девиз того владыки мира, что первым заслужил прозвание Великого благодаря великим своим достоинствам [2]; устраняя одним ударом все помехи своему величию в образе Гордиева узла, он произнес следующий важный для политика парадокс: «Разрубить не трудней, чем развязать».

Высшее искусство состоит здесь в том, чтобы найти единственный выход из трудного положения, необычный способ извернуться. Благодаря этому стал царем Кир, сумевший на испытании царей первым увидеть солнце на вершине противоположной горы, и Дарий, услышавший ржание коня. Порой неистовство страсти дает орудие, а также средства исполнить желание, как было со славной

Порцией, чей героизм и изобретательность в подвиге воспел Марциал:

Порция, Брута жена, услыхав об участи мужа,
В горести бросилась меч, что утаили, искать.
«Разве не знаете вы, что нельзя воспрепятствовать смерти?
Думала я, что отца вас научила судьба!»
Это сказав, раскаленной золы она жадно глотнула.
Вот и поди не давай стали, докучная чернь! [3]

Этот прием не подчиняется правилам — тут слишком много разнообразия, и средства слишком зависят от случая. Обычно прибегает к нему ум ясный и живой, невозмутимая проницательность, неоднократно находившая весьма остроумные выходы. Находчивый посол Испании [4], который равно блещет в греческом, в испанском и в находчивости, видя, что монарх-варвар не приглашает его сесть, уселся на своем плаще и с горделивым видом изложил свое поручение. Затем, чтобы довести эту остроумную выходку до конца, он удалился без плаща; за ним побежали напомнить о плаще, нарочно им оставленном, но он сказал: «Мы, послы короля Испании, не имеем привычки уносить с собой кресла».

При ложном шаге живость ума спасительна, она также помогает с выгодой избавиться от обиды. Знаменит пример стоического Сцеволы, который не повредил, но превратил в бессмертного феникса свою победоносную руку; он воспет Марциалом, как мы то уже видели выше. Когда средство найдено доблестное, оно обретает славу. Таков был поступок героического Гусмана, который гибелью сына снискал бессмертие для всего своего потомства. Он метнул кинжал, выхваченный из-за пояса, и слава поспешила отобрать этот кинжал у врагов, и высечь им статую героя не в бронзе, но в вечных алмазах, статую, залитую сыновней кровью как символ исконной верности дома Гусманов. Героическим подвигом дал Самсон выход своей мести; вот как воспел это лебедь нашей обильной Веги:

Спит Назарей, не ведая забот,
уж лучше бы Самсона приютила
Харибда яростью, а ядом Сцилла,
чем эта смерть в обличье всех красот.

Доверчивость к погибели ведет,—
преобразилась в Атропу Далила
и мощь его веревками смирила:
проснулся он средь гибельных тенет.

Не мог бы лучше и силач могучий
за волосы поймать столь редкий случай.
Хоть он потом и отомстил вполне,

обрушив храм, но, дважды ослепленный,
сказать он хочет нам, окровавленный:
что стоит муж, поверивший жене!

Другие прибегают к хитрости и поразительной изобретательности. Героической уловкой воспользовался умнейший дон Фердинанд, прославленный инфант Кастилии; видя, что его несокрушимой верности грозит опасность — ибо все королевство желало иметь королем его, — он нашел средство обрести лучший венец. В день коронации он принес под ослепительной, но его не ослепившей мантией законного короля в пеленках и, внезапно вытащив дитя, посадил его себе на голову, как на трон, со словами: «Вот ваш король, кастильцы». Небо вознаградило его добродетель скипетром Арагона взамен того, который он, храня верность, отверг. Арагон, позавидовав Кастилии, забрал его себе, полагая, что муж столь великий достоин быть сопричислен к самым доблестным арагонским героям и внушающим восхищение королям.

Бывает затруднение двойное, с противоречивыми крайностями, — тогда остроумный выход еще более достоин славы. Фиванец Исмений, будучи послом у персов, предпочел поступить как грек. У персов было нерушимым законом в присутствии царя преклонять колена; у греков это почиталось позором. Хитрый фиванец, дабы обойти эти противоречивые правила, входя, уронил перстень и наклонился поднять его, совместив таким образом учтивость с мнимой случайностью.

Иные обстоятельства бывают столь трудны и, с другой стороны, найденный выход столь удачен, что приходится предположить сверхъестественную помощь. Таким был приговор венценосного мудреца, который на весах своего правосудия взвешивал плоть и кровь оспариваемого ребенка [5]; а также решение императора Клавдия, повелевшего одной матери взять себе в мужья того, кого она, чтобы не дать ему наследства, не признавала сыном [6].

Прием этот великолепен, благодаря ему столь занимательны и приятны эпопеи, легенды, романы, комедии и трагедии: события все больше запутываются, опасности сгущаются, так что порой кажется, будто выход найти невозмож-

но и придется прибегнуть к вольности, указанной Горацием:

Бог не должен сходить для развязки узлов пустяковых[7].

Но тут-то и проявляется суть мастерства и сила воображения — отыскивается средство необычное, но правдоподобное, которое помогает выйти из запутанного лабиринта с удовольствием и пользой для читателя или слушателя. Так, Гомер спасает Улисса и его товарищей из пещеры Полифема, одев их в шкуры; другой хитростью Улисс спасается от обманчивого пения сирен.

Он не из пламени дым, а из дыма светлую ясность
Хочет извлечь, чтобы в ней явить небывалых чудовищ,
Как Антифат, циклоп Полифем и Сцилла с Харибдой.
Он Диомедов возврат не начнет с Мелеагровой смерти.
Он для Троянской войны не вспомнит про Ледины яйца:
Сразу он к делу спешит, бросая нас в гущу событий,
Словно мы знаем уже обо всем, что до этого было...[8].

Это один из прекрасных и возвышенных приемов, которые рекомендует мудрый Гораций в своей великой «Науке». Подобными остроумными поступками уснащает изысканный и пряный Апулей увлекательную свою историю о Психее, столь изящно изложенную[9], а грек Гелиодор — роман о Хариклее, которому подражал англичанин Барклей в своей «Архенисе», и многие другие авторы. Чрезвычайно развили этот прием наши испанцы. Начал применять его дивный Лопе де Руэда, которого кордовский советник Хуан Руфо правильно назвал «неподражаемым»; у него были прекрасные находки, чему примером можно привести комедию, где он выводит четырех влюбленных — двух пастухов и двух пастушек, чувства которых так распределены, что ни один не отвечает другому взаимностью; они просят Амура в награду за то, что отвязали его от дерева, к которому его привязали Добродетель и Мудрость, изменить их чувства, чтобы каждый любил того, кто его любит, и тут, когда кажется, что все улаживается, дело запутывается еще больше. Амур спрашивает: «Чьи чувства хотите вы, чтобы я изменил: мужчин или девушек?» Завязывается остроумнейший спор, мужчины и женщины приводят доводы в пользу того и другого пола, изобретательность поэта здесь на высоте. Каноник Таррега усовершенствовал стих и создал весьма удачные сюжеты в «Стойком принце» и «Отважной Ирене». Затем пришел Лопе де Вега со своей плодовито-

стью и изобилием; не будь он так расточителен, он был бы более совершенным; временами у него хромает слог и даже интрига, но персонажи изображены очень верно, особенно простолюдины; в сюжетах моральных он заслуживает всяческих похвал, например в комедиях «Крестьянин у себя дома», «Пусть съест это на закуску», «Дурочка», «Причуды Белисы» и в великолепном «Учителе Лукасе». Доктор Хуан Перес де Монтальбан еще улучшил стиль, в патетических местах он превосходен, но иногда допускает оплошности. Гаспар де Авила удачно создавал интриги, но в «Плутнях любви» превзошел все, что мы до сих пор слышали. «Сила обычая» дона Гильена де Кастро блеском стихов и изобретательностью заслуживает бессмертной славы, как и «Дама-невидимка» Кальдерона и его же «Дом с двумя входами». Но кто достиг вершин совершенства в творениях изощренного ума, так это остроумный Вильяйсан и поучительный Мендоса; вряд ли можно сказать больше, чем сказали они, или превзойти их в блеске стиха, насыщенности слога, глубине мысли, верности сентенций, сложности интриги, особенно в комедиях «Оскорбление нежностью» Вильяйсана и «Муж создает жену» Мендосы. Но все эти и другие комедии меркнут и умолкают перед «Верным пастухом» итальянского феникса, кавалера Гварини.

РАССУЖДЕНИЕ XLVI

Об остроумии в ответах словесных

Это древний спор: что выше, дело или слово. Спор, порожденный еще более древним: какие мужи более славны, те, что рассуждали, или те, что действовали, мудрецы или храбрецы? Славных ответов словесных больше; в них проявляется мысль острая, быстрая и неожиданная, извлеченная силой изощренности из самых тайных уголков разума; как и в удачных ответах делом, где изощренный ум находит выход из затруднения, единственное средство, здесь человек выкручивается с помощью удачного и меткого словца. Дон Алонсо де Агилар сумел учтиво возразить на замечание католического государя [1], когда принимал его в сво-

ем дворце в Монтилье. Король спросил, почему это он в таком громадном здании сделал такую низкую лестницу. Хозяин ответил: «Сеньор, я не думал, что буду принимать столь высокого гостя». Так же удачно ответил один португальский купец королю благоразумия на упрек, что он назначил за брильянт чрезмерную цену. Король спросил: «О чем вы думали, запрашивая столько?» «Государь, — ответил купец, — о том, что есть на свете Филипп Испанский». Героическое изречение достойно истинного героя, как, например, решительные слова Цезаря, когда он подошел к Рубикону, о чем писал Луперсио Леонардо:

Луч Марса — Цезарь — грозный бич племен,—
он против Рима повернул знамена,
те, что по воле римского закона
вести на Галлию обязан он.

Меняющий течение времен,
остановив движенье легиона,
застыл он над стремниной Рубикона,
в тяжелые раздумья погружен.

И наконец, доверившись Судьбине,
сказал он: жребий брошен, и отныне
я все сомнения смету с пути.

И твердо ищет он, приняв решенье,
победу или смерть. Так я в сомненье
свой Рубикон намерен перейти.

Великий ум, не довольствуясь тем, что одолевает трудности, помогает выпутаться и другим. Когда побежденная персидская царица Симгамбрис, мать Дария, явилась пред очи Александра, дабы приветствовать его, она пала ниц перед фаворитом Гефестионом от волнения, а не с умыслом. Царице сказали о ее ошибке, и к ее горю прибавилось еще смущение. Александр, столь же разумный, сколь учтивый, пришел ей на помощь, сказав: «Это не было ошибкой, госпожа, ибо мои друзья — это второе я, и Гефестион — тоже Александр»[2]. Так, удачно применив мудрое изречение, он вывел из затруднения и себя и царицу.

Не всякое словцо получается удачным, надо чтобы в нем был какой-либо из видов остроумия, которыми часто пользуются. Изящным переосмыслением Август высмеял промах одного приближенного, который пригласил его к себе «по-дружески», чем вызвал смех и издевки. «Я не думал, — сказал император, — что мы так дружны».

Преувеличение, когда оно уместно и когда обстоятельства таковы, что содействуют его остроумности, может быть удачным ответом. Некий португальский дворянин тщетно расписывал пламя своей любви, едучи декабрьским вечером вслед за каретой; на его уверения, что он пылает, одна менина посоветовала ему броситься в большой пруд в Ретиро, мимо которого они проезжали. Португалец нашелся: «Сеньора, этот пруд слишком мал», сказал он, еще усилив преувеличение.

Противопоставлением и антитезой ответила более бойкая, чем благоразумная, Юлия, дочь Августа; отец журил ее за излишние заботы о своей наружности и нарядах. «А вот сегодня, — сказал он, — ты больше походишь на дочь Августа, чем вчера». «Это потому, что вчера я оделась как супруга, а сегодня, собираясь к вам, — как дочь».

Удвоил меткость ответа Антигон, когда на просьбу философа Трасилла об одной драхме ответил: «Царю не пристало давать такие деньги». Трасилл возразил: «Тогда прикажи дать мне талант» и услышал в ответ: «Философу не пристало получать такие деньги». Иногда в одном ответе бывает двойной смысл. Один человек просил какой-то милости у Августа, а в это время пришел другой просить о чем-то другом. Император сказал: «Я так же сделаю то, о чем ты просишь, как то, о чем просит он».

РАССУЖДЕНИЕ XLVII

О поступках остроумных благодаря изобретательности

Уж само слово «изобретательность» украшает этот вид остроумия, ибо указывает на необычное мастерство изощренного ума и великую способность создавать нечто новое. Тонкость ума не всегда проявляется только в мыслях, но сообщается и поступкам; есть множество занятных тому примеров.

Первое место занимают поступки с тайным смыслом, многозначительные, в коих изобретательность ума помогает лучше и ярче выразить умысел; таков был поступок славного Пьетро, савойского графа, достойного быть ко-

ролем. Он явился к императору Оттону получить подтверждение своих прав на имперский феод в таком наряде: правая половина тела была покрыта дорогой парчой, расшитой самоцветами, но на левой сверкали прочные доспехи. Император и его приспешники с удивлением спросили, что это означает. «Государь, — отвечал граф, — эта половина у меня принаряжена, дабы показать, что я готов служить вам и угождать, а другая вооружена, дабы вы знали, что я также готов защищать оружием земли, которые им приобрел».

Остроумным преувеличением был поступок философа, который вышел в полдень на площадь с факелом в руке искать человека среди густой толпы[1]. Большей частью мысль поясняется посредством уподобления, которое выражают действием. Таким был мудрый и осторожный урок, преподанный неким аббатом: достав из футляра ножницы, он стал подравнивать миртовое дерево и срезать торчащие ветки; но в ком больше проявилась живость ума — в том, кто это придумал, или в том, кто понял умысел?

Подобные изобретения часто применяются в рыцарских играх — они служат как бы девизами или символами, разыгранными в действии. Отличной выдумкой блеснул кабальеро, выехавший на поединок под сенью искусно изображенной горы, которая должна была обозначать его постоянство и неприступность дамы; кабальеро погарцевал по арене и, когда приблизился к месту, где сидела дама, горделивая гора вмиг зазеленела, на ней забили фонтаны, показались растения, заиграли красками цветы, стали порхать птицы и рычать звери. Но затем, когда начался поединок, фонтаны превратились в вулканы, цветы — в языки огня, приятная музыка — в грозный шум, а вся гора — в страшную Этну, которая с ужасающим грохотом взорвалась и распалась на четыре части, извергнув титана с оружием в руках, окруженного чудищами, которые, подняв хоботы и разевая пасти, приветствовали его; затем все они спустились по ступеням, искусно образованным из обломков горы. Таким изобретениям всегда стремятся придать дух многосмысленности и красоту воплощения.

Бывают аллегорические действия, в которых замысел проявляется с величием; остроумие создавало славу подвигам, и многие деяния, даже не самые героические, больше запомнились благодаря ему. Громко прозвучал колокол арагонского короля дона Рамиро в Уэске, то был по-

гребальный звон по его строптивым вассалам и в его славу, восстановленную для бессмертия; одного этого поступка было достаточно, чтобы сделать его столь же знаменитым, как всех наших Хайме, Педро и Фердинандов с их подвигами.

В другом смысле прославились три знамени — белое, красное и черное, — которые менял на своем шатре царь азиатских варваров Тамерлан, и подарок скифов Александру, о чем изящно и умно повествует Квинт Курций[2], писатель, достойный столь великой задачи.

В других поступках все искусство изобретательности вложено в хитрость, и обычно их называют стратагемами — это причуды изобретательного ума. Кое-кто сводил все остроумие к коварству. Мысль эта парадоксальна, однако может служить похвалой для таких поступков; вся их соль в неожиданности, а это лучший способ победить и осуществить свой замысел. Так, некто взял на поединок щит с зеркалом, прикрытым тканью; когда противник стал против солнца, он внезапно открыл щит, и лучи солнца ослепили противника настолько, что хитрец победил без труда. А другой набросил на своего противника сеть и свалил его с ног.

Не менее остроумной и изящной была хитрость Гиперида, о котором рассказывает Плутарх; с редкостным красноречием и очень долго он защищал в суде красавицу Фрину; убедившись, что слова его не действуют, он прервал речь и сдернул покрывало, которым была прикрыта Фрина, как и все прочие обвиняемые; так Гиперид показал всем ее дивную красу, которая без слов склонила судей к милосердию, и тем добился оправдания[3].

Такие стратагемы — главная прелесть всех искусств. Ими пользуется риторика, их ценит живопись, достигая этим большего совершенства; о многих рассказывает Плиний, этот универсальный ученый; также и современник наш Кардуччи, чье перо столь же красноречиво, сколь искусна кисть, приятно повествует о весьма тонких хитростях живописцев[4]. Не пренебрегает ими архитектура, но особенно имеют они успех в садоводстве и на пирах. Славной стала выдумка короля Испании дона Филиппа II, всегда благоразумного, а тут и остроумного; за завтраком, которым он угощал королеву, свою супругу, и ее дам, он приказал подать на десерт позолоченные пирожки, в каждом вместо начинки была запечена драгоценная вещица, отлично сра-

ботанная и подобранная самим королем по его вкусу,— а вкус у него был превосходный; начали дамы раскрывать пирожки и любоваться своими сокровищами, а чтобы поскорее их обновить, одна надела на шею алмазную цепь, другая приколола рубиновую брошь, третья — изумрудную пряжку, четвертая надела нить прекрасного жемчуга; так король сумел сочетать приятность с выгодой и учтивость с роскошью. Этот знаменитый случай отец фрай Педро Грасиан применил к трапезе причастия, после которой души встают украшенные добродетелями, извлеченными из небесного хлеба, — у одной роза с изумрудами надежды, у другой цепь с алмазами стойкости, у этой нить жемчуга из слез раскаяния в грехах, у той сердечко из рубина, пылающее божественной любовью.

Но особенно часты такие уловки в военном искусстве. Многие из них спас от забвения Секст Юлий Фронтин в своих четырех занимательных книгах, дабы они служили для примера и восхищения, а коль случится их применить— для успеха. Славу обрели уловки героические, обнаруживающие какое-либо достоинство духа — великодушие, отвагу, щедрость, благоразумие. Мудрой была выдумка Саладина — такое трудно было ожидать от язычника, однако смерть научает многому в короткий срок. Он приказал навесить на шест жалкие клочья савана, этого наряда смерти, и чтобы глашатай пронес этот шест по всей столице, напоминая жителям ее о горестной участи человека, что они, как видно, забыли.

Исключительно удачной была выдумка чрезвычайного посла Испании во Франции по славному случаю двойного королевского бракосочетания [5]. Выдумка блестящая, истинно испанская, в которой роскошь, богатство и остроумие спорили между собой, как на суде Париса. Этот славный герцог ко дню торжества привез самоцветы со всего Востока и жемчуг со всего Запада, что ему удалось сделать благодаря всемирной власти его монарха, в чьей империи не заходит солнце; сокровища были величайшие, но выдумка превзошла их: явившись пред очи царственной невесты, блиставшей, как луна в небе, среди своих дам, он преклонил колена на узел, где сходились нити, к которым были прикреплены все эти драгоценности, — все нитки разом лопнули, камни, взлетев в воздух, образовали целую тучу, сквозь которую проникли лучи дивного солнца красоты, и туча эта осыпала градом алмазов всех дам, про-

лилась дождем жемчугов на менин, осветила лучами молний придворных, покорив все сердца столь галантным залпом.

РАССУЖДЕНИЕ XLVIII

Об остроумии в прозвищах и определениях

Прозвища — это обычно внезапные остроты, быстрые вспышки ума; в одном слове они заключают большую мысль. Создаются они по-разному, чаще всего по сходству, и если имеют в основе какое-либо нарочитое обстоятельство, то особенно остроумны. Так, Великий Капитан, отличавшийся в этом роде приятной живостью ума, метко отозвался об одном кабальеро, который после кровавой битвы и славной победы появился во всеоружии верхом на коне, чем вызвал у всех недоуменные вопросы, кто это такой. «Сантельмо, сеньоры, Сантельмо», сказал Великий Капитан [1].

Из сочетания разных определений составляется искусная характеристика субъекта, которая в риторике называется a conglobatis (по совокупности) и есть не что иное, как ряд коротких метафор и уподоблений; это мы видим в сонете нашего бильбилитанца Линьяна:

С Атлантом, что небесный держит свод,
сравню я Дружбу и, продлив сравненье,
Нил помяну, чье щедрое теченье,
иссякнув, дол родной лишает вод.

Стекло, в котором схожий лик живет,
двух душ одновременное решенье,
меч, закаленный в длительном сраженье,
победной веры радужный оплот,—

ты равенства прекраснейшее чадо,
тебе приязнь чужой души награда,
чужой душе — как хлеб насущный ты.

Чем больше дашь, тем больше получаешь,
и даже скупость щедростью прощаешь,
не зная ни обид, ни суеты.

Те же правила, что были даны для остроумных уподоблений, могут применяться и для определений, основанных

на остроумии; весьма искусно их придумывают, исходя из имени. Так, некто[2] говорил о католическом короле доне Фердинанде, что он Пятый Кастильский и квинтэссенция Фердинандов, а значит, всех королей. Когда определение двойное, то есть состоит из двух частей, их можно выигрышно противопоставить; кто-то сказал об источнике:

Дитя, рожденное горою,
отец всех полевых цветов...

Контраст в движении изящно выразил утонченный Сарате:

Риторика — калека,
Риторика — река...

Очень хороши прозвища, основанные на каламбурах. Один испанский остроумец назвал кардинала, причинявшего большой ущерб католической монархии, «кардинал* Франции и язва Испании»[3] Приметив, что некая Афра, кокетничая и притворяясь молоденькой, называла всех мамами и папами, хоть была уже стара, Марциал съязвил:

Мамочки, папочки все у Афры, но папочкам этим
Всем и мамашам она может бабусею быть[4].

<...> Один вид остроумия украшает другой; уподоблению придает живости преувеличение. Учитель Тиберия назвал его «грязью, замешанной на крови»; «грязью» из-за несовершенства его натуры, а «кровь» была намеком на его прирожденную жестокость[5]. Богоматерь святой Амвросий назвал божьим образом, в коем отражается его красота: *«ибо если назову тебя изображением Бога, ты этого достойна»*. О большом городе Ормузе говорили, что «если мир это перстень, то Ормуз — драгоценный камень».

Метким определением бывает намек с тайным смыслом, и это один из лучших видов остроумия, хотя не всегда кажется таковым. Так начал дон Франсиско де Кеведо столь же остроумную, сколь изящную поэму о Фениксе, которую справедливо похвалил дон Хосеф Пельисер в фениксе своих многочисленных и ученых творений.

Птица железная Феникс,
живешь ты вдали от дорог,
одну лишь тебя избавил
от дурного общества бог.

* El cardenal — кардинал — имеет по-испански второе значение: рубец.

Затем он переходит к другим определениям и варьирует их по всем видам и оттенкам остроумия:

Старшая дочь Востока
и младшая дочь дня,
на брачном ложе могилы
ты мать и дитя огня.

Плод благовонных углей,
дочь благодатной золы
и казначей пожара,
ты свет, текущий из мглы.

Венок из цветов всех Индий,
всех перьев радужных дрожь,
звездой пернатой паришь ты,
птенцом лучистым бредешь.

Птица, лишенная дружбы,
живешь ты на свете одна,
скаредная, как церковник,
и, как торговец, жадна.

Всяческих похвал заслуживают определения сентенциозные. Красота без целомудрия, сказал Якуб Альмансор, это пища без соли; Руфо назвал ее растоптанным цветком. Слова, сказал один философ, это тени дел; а другой: дела это мужчины, а слова — женщины. Анахарсис назвал законы паутиной. Королева донья Исабель назвала красоту рекомендательным письмом, а подушку — немой сивиллой; детей она называла «враги нежные», а слуг «враги неизбежные». Красноречивый и глубокий Тертуллиан назвал язык «зверем, посаженным в клетку губ с решетками зубов».

Определения не всегда строятся на уподоблении или метафоре. Иные создаются из яркого и точного прилагательного. Дон Луис де Гонгора в своей тщательно отделанной, красноречивой и глубокомысленной поэме «Полифем» сказал:

Волов к загону с пахоты гоня
в обманном свете меркнущего дня.

Следствие с помощью приема синекдохи искусно сделал причиной поучительный и наставительный Гораций:

Бледная ломится смерть одною и той же ногою
В лачуги бедных и в царей чертоги[6].

Очень забавны определения сатирические. Сократ назвал богача «невольником золота», а Альчиати — «бара-

ном с золотой шерстью». О скряге кто-то сказал, что его мошна — это вход в ад. Одного беспардонного лжеца Руфо назвал «триязычным лжецом», а человека, у которого было множество имен и фамилий,— «дон Литания» *; глупого болтуна — «свинцовым колокольцем». Рассудительный и строгий Сенека о доме одного неженки и сластолюбца сказал, что на нем надо написать не *«Здесь живет Бация»,* но *«Здесь почивает Бация»* [7]. Есть определения очень острые и забавные, в которых много смысла; отец Дикастильо, весьма ученый, остроумный, а главное, благочестивый член ордена Иисусова, написал о цирюльнике, который прескверно его побрил и еще хуже выстриг тонзуру:

Тома́с Окендо руками,
которые схожи с граблями,
отцу Дикастильо сдуру
рубанком подправил тонзуру,
а бороду рвал клещами.

Так остроумно он назвал бритву и ножницы.

Определения многозначительные иногда поражают глубиной. Траян называл государственную казну «селезенкой империи» — чем толще она становится, тем более тощи подданные. Столбы виселицы Людовик XI называл «опорой государства» и, проходя мимо, снимал шляпу, объясняя, что он король благодаря виселице. Глупость он называл «шестым чувством». Испанию один государственный муж прозвал «вселенской пастью», ибо она проглатывает золото и серебро Индий, почти не жуя, и извергает их в утробу Генуи, а ей остается только привкус, и эту-то прибыль она и делит затем меж провинциями. Кто спит в смертном грехе, о тех Руфо сказал, что их жизнь идет не по канату, а по нитке; о сединах он же писал:

Когда разум созрел, расцветает
на висках у людей седина,
на цветы похожа она —
это разум наш прорастает
в наши лучшие времена.

Такие прозвища или определения весьма украшают слог, придают совершенство красноречию, сообщая словам живость. Можно ли было сказать лучше, чем этот старинный поэт?

Долго слушала речь его Лиси,
а потом, рассердившись, окно

* Литания — поминальный список.

перед Лисом она закрыла
с виноградником заодно.

Можно подумать, что все роды и виды определений собрал воедино остроумный граф де Салинас[8], краса науки и гордость испанской знати; вот его стихи к Надежде:

О Надежда, тень желанья,
ложь в обличии пророка,
ты для милости жестока
и добра для наказанья.

Ты — обманное смиренье,
грех того, кто грезит смлада,
лицемерная услада,
плохо скрытое презренье,

тьма, похожая на пламя,
свет, светающий не скоро,
притязанье фантазера,
сон с открытыми глазами,

бесконечное успенье,
ты миражи даришь взглядам,
чтоб не видеть то, что рядом,
видя то, что в отдаленье.

РАССУЖДЕНИЕ XLIX

Об остроумии в намеках

Намек в своей загадочности как бы подражает священным речениям и их остроумию. Его основой является то, что в других видах — лишь одна из красот. Само название его «намек», «аллюзия», как будто скорее его осуждает, чем определяет, ибо, происходя от латинского глагола «ludo» — «играю», словно вызывает сомнения, если не вовсе отрицает за ним глубину, серьезность и возвышенность. Формально мастерство тут состоит в том, что ссылаются на какое-либо понятие, историю или обстоятельство, не называя их, но туманно на них указывая, как то мы видим и с удовольствием читаем в начале великого творения дона Антонио де Мендосы, его поэмы о королеве Благодати и императрице Славы; поэму эту он начал, а за-

тем словно убоялся, что не сможет завершить, но это был только прием, дабы разжечь любопытство и снискать себе еще больше похвал; поэма ныне закончена, и с большим искусством. Итак, поэт начинает с намека на благословенное имя Марии и продолжает, нанизывая один за другим намеки, полные тайного смысла:

О щедрая, прекрасная Звезда
над морем, где печальное светило,
стремясь найти причал, искало землю
и к небесам спасительным приплыло!

Да, женщина была сотворена
небесной волей прежде, чем мужчина,
который ангелом упал с высот —
сам своего падения причина.

Ты снадобьем от яда нам дана,
тебе защитой крылья Серафима.
Ты, бывшая сиянием, теперь
огнем суровым нас хранишь незримо.

Своею нежной дивною стопой
ты повергаешь лютого Дракона,
чья шея ощетинилась шипами,
а рык зловещий — ужас небосклона.

Твое чело окружено во тьме
венцом из самых чистых звезд небесных:
Созвездья, чтобы лучшие найти,
мильоны прочих растеряли в безднах.

Небесная нежнейшая Мария,
допущен Богом первородный грех
лишь для того, чтоб ты своим сияньем
хранила нас от прегрешений всех.

Это — зашифрованное остроумие; чтобы его понять, надо иметь изрядный запас знаний и изощренный ум, которому иногда приходится заниматься угадыванием. Да послужат эти слова апологией многим сокровенным и трудным эпиграммам Марциала — не понимая его намеков, дерзкое невежество толпы осуждает их, называя кусками льда лучи солнца,— а также всем прочим эпиграммам, выкованным в той же кузнице остроумия, например:

Не удивляюсь, Катулл, что пьет воду жена твоя Басса:
Но что она, Басса дочь, воду пьет, я удивлен[1].

Остроумный бильбилитанец намекает на обычное пьянство Басса и на воздержность Катулла (первый — это отец

Бассы, а второй — муж), играя искусным противопоставлением в многозначительном намеке <...>

Намек имеет одну из двух опор: соответствие или несоответствие с тем, на что ссылаются; но он не раскрывается до конца, а только указывает, благодаря чему мысль обретает насыщенность и удовольствие для человека понятливого возрастает. Вот пример: Цицерон обвинял Верреса, а защищал его Гортензий; обвиняемого оратор припирал к стенке, а его защитника обзывал обидными словами; увлекшись, он обронил какой-то язвительный намек, и Гортензий потребовал, чтобы он объяснился, говоря, что он, Гортензий, не Эдип, чтобы разгадывать загадки. Туллий быстро ответил: *«Во всяком случае, сфинкс у тебя для этого есть»*. Намек касался золотого сфинкса, подаренного Гортензию Верресом, а заодно — и настоящего сфинкса. Основой намека, таким образом, было соответствие между темнотой слов Цицерона и той случайностью, что защитнику был подарен золотой сфинкс. Когда такое соответствие доходит до аналогии, намек еще изящней и тоньше. Так, отец фрай Педро Грасиан писал в поэме о святом герцоге, который обратился, увидев труп императрицы доньи Исабели:

Налетает губительный сокол,
посягнувший на наше светило,
красоту разрывает на части —
ту, которую Время щадило.

А Франсиско взирает на это
и едва не лишается сил:
он, глаза закрывавший от счастья,
их широко от горя открыл.

Здесь намек на огорчения святого во время соколиной охоты, которой он, будучи придворным, предавался, дабы избегать иных, неподобающих забав, а также потому, что император Карл V так увлекался ею тогда, что даже помогал герцогову кречету в охоте на цапель и первым мчался к нему на быстром турецком коне с любимой своей борзой, которая хватала цаплю. Не раз случалось, что, когда кречет бросался на цаплю и убивал свою жертву, святому приходилось опускать глаза, чтобы не видеть, как император отнимает у кречета и борзой их добычу, а его — лишает удовольствия, которого герцог в трудах искал целый день.

Аналогия в намеке может относиться либо к имени, ли-

бо к обстоятельствам. Намекая на имя одного министра, дон Луис де Гонгора писал:

Арройо *, в дерзостном задоре
ты хочешь покорить весь мир:
ручей бежит в Гвадалквивир,
Гвадалквивир стремится в море...

Обычно намек с аналогией касается прошлого. Очень изящно ответил испанский посол великому Генриху Французскому, когда тот незадолго до своей злосчастной гибели заявил, что намерен с большой армией отправиться в Италию, чтобы позавтракать в Милане, послушать мессу в Риме и отобедать в Неаполе. «Сир,— заметил испанец,— если ваше величество будет так спешить, то вы, пожалуй, успеете и на вечерню в Сицилию». Смелый и колкий намек, основанный на соответствии с событием прошлого.

Другая опора намека — несоответствие с тем, с чем предмет соотносят. Остроумный и язвительный намек сделал король Португалии дон Хуан, когда ему подавал кубок дон Альваро де Менесес; кубок выпал у придворного из рук, что послужило поводом к веселью, ибо все сеньоры и идальго громко расхохотались; король с обычной своей живостью вмиг успокоил их, сказав: «Довольно! Пусть у Менесеса выпал из рук бокал, зато у него в бою не падает меч», чем намекнул на кое-кого из смеявшихся. Остроумие намека состояло в противопоставлении — один роняет кубок, другой — меч. Таким же различием заключил дон Луис де Гонгора этот безупречный сонет:

Четвертый Генрих подло умерщвлен
плебеем. Он крушил врагов лавины
и большей кровью затопил равнины,
чем водами туманный Орион.

Француз геройский,— вел на битву он
полки! Но тщетно, баловень судьбины,
златая лилия твои седины
венчала и гвардейский легион.

Коварство прозорливее дворов,
сто алебард перехитрит измена,
конь Греции отыщет лучший вход.

Испания — Беллона двух миров —
во всеоружье чтит себя смиренно,
взирая в страхе на чужой народ.

* Арройо — тут имя собственное. Arroyo (*исп.*) — ручей и Arrojo — смелость.

В намеке всегда бывает заключена некая скрытая мысль, тайна, касающаяся обстоятельства, о котором речь; он чреват другим смыслом. Порой, нарочито отрицая что-то на словах, тем самым утверждают то, на что намекают. Марциал Зоилу, насмехавшемуся над ним, что он долго носит одну и ту же тогу, ответил, что хотя у него, Зоила, тога новая, приобретена она нечестно или по меньшей мере взята взаймы, а значит, чужая:

В тоге с начесом, Зоил, над моей ты смеешься потертой?
Тога потерта на мне, правда, Зоил, но своя [2].

Превосходный прием! Соглашаясь с Зоилом, поэт намеком утверждает нечто совсем другое. Мысль тут переряжается, прикрывается, но в ней всегда должна быть загадка, и в этом суть этого вида остроумия. И прямо не говорят, и не замалчивают то, что хотели сказать; такие намеки очень удобны для ехидства и сатиры. Августу подарили однажды драгоценное ожерелье, Долабелла стал его расхваливать и даже осмелился попросить, сказав: «О, как бы оно мне подошло! У меня ведь шея повыше». Август ответил: «Тебе бы лучше подошел венок гражданина» [3], намекая на то, что Долабелла был столь же труслив в бою, сколь дерзок в просьбах. Иногда намекают на чужие слова, на чью-то сентенцию; на слова «О, счастливый грех» святого Льва намекает Лопе де Вега в следующем сонете:

Желанье богом быть, что испокон
веков деянья грешные венчало
и даже в небе ангела смущало, —
явило к жизни первую из жен.

Но если прегрешенья всех времен —
суть женщина, то искупленьем стало
смиренье той, чья чистота — начало
земной красы, слепящей небосклон.

Пусть мир Праматерь славит неустанно,
хотя в груди его и ноет рана —
о Роза! — от твоих земных шипов.

Ведь даже тот, кто шлет тебе проклятье,
твоей обязан чистой благодати
за искупление своих грехов.

Тождество и уподобление используются в намеках чаще всего, и тут сказывается эрудиция, знание изречений греческих и латинских, связанных с разными историями; их

применяют к случаю по сходству, как, например, выражение «Танталовы сады». Относится оно к мифу о Тантале, и в таком духе его применяет всегда строгий и поучительный дон Хуан де Аргихо:

Карают Боги гнусного Тантала,
чья низость на пиру ввела их в гнев,
своим обманом мудрость их презрев,
изведал он, что значит их опала:

к воде ладони тянет он устало,
почти касается рукой дерев,
но Эридан уходит, обмелев,
и дерево ему плода не дало.

Ты удивлен, страдальцу сострадая,
что плод, в его уста не попадя,
приманкой служит для его очей?

Ну что ж, окинь округу трезвым взглядом,
и ты увидишь сто Танталов рядом —
скупых среди богатства богачей.

Намеком на известную поговорку начал свою проповедь в праздник Обретения Креста один проповедник[4]: «Видно, что-то нашла в сей день святая церковь, раз она так веселится, празднует и ликует». Такой же мыслью заключает дон Луис де Гонгора сонет по поводу посылки с безоаровыми камнями для маркизы де Айямонте:

Пусть эти камни лягут в основанье
владений ваших, как напоминанье
того, что мной залог почтенья дан.

Свой дар я положил, бредя в пустыне,
на блещущий алтарь моей богини,
как странник — на Меркуриев курган[5].

Кое-кто утверждает, что намек сам по себе не является острой мыслью, если не включает какого-либо другого вида остроумия, то есть соответствия понятий, противопоставления, уподобления и тождества и т. п.; однако нет сомнения, что намек сам по себе — тоже острóта, хотя бы он и не сочетался ни с чем другим. Вот пример: Нерону расхвалили блюдо из грибов, которые тогда пользовались большим успехом у римлян, и он, соглашаясь, сказал: «Разумеется, это пища богов». Это был намек на ядовитые грибы, которыми отравили императора Клавдия, его предшественника, причисленного затем к богам по языческому и

суетному обычаю римлян. В словах Нерона нет ведь никакого другого вида остроумия, кроме намека на историю. Человеку, который сам съедал грибное блюдо, не потчуя им гостей, Марциал сказал:

Съесть бы тебе как-нибудь Клавдиев сладкий грибок! [6]

Правда, связь с историей, на которую намекают,— это соответствие, коим пользуются, применяя его к случаю; однако соответствие — самый распространенный прием, некое универсальное орудие для всех видов остроумия, пользующихся сопоставлением и соотнесением. И все же бывают намеки, где нет даже соответствия, как в следующем, не менее изобретательном и колком, чем предыдущие: когда Марруфино, возвращаясь после разорения Камбре, явился облобызать руку Людовику XI, на нем была роскошная золотая цепь, усыпанная камнями; заметив это, прочие мосеры [7] принялись ее расхваливать, а один даже протянул руку, чтобы пощупать. Король быстро остановил дерзкого и сказал остро, хотя, может быть, недостаточно гневно: «Потише, не прикасайтесь к ней, это вещь священная», намекнув на слухи о том, что Марруфино сделал ее из чаш и ларцов ограбленных храмов. Так что мастерство в этом намеке и ему подобных состоит в указании на что-то, но без объяснений,— достаточно сделать замечание, пробудив любопытство у того, кто не понял, и доставив удовольствие тому, кто понял.

РАССУЖДЕНИЕ L

О многих других разновидностях острых мыслей

С умом говорил об изощренном уме тот, кто назвал его «конечно, бесконечным». Пытаться перечислить все роды и виды острых мыслей и ограничить их безмерное разнообразие — все равно что пытаться измерить возраст реки и сосчитать, сколько в ней капель. В этом рассуждении будут упомянуты прочие виды остроумия, причем надо еще раз повторить, что оно имеет своим предметом и основой многие фигуры риторики, однако придает им форму и изя-

щество острой мысли. Первым назовем искусное распределение, весьма украшающее слог. Мастерство тут заключается в распределении меж двумя понятиями и изящном разграничении их назначения, красот, обстоятельств. Так, возвышенный Ортенсио, всегда заботившийся о совершенстве слога как в поэзии, так и в прозе сказал:

Связать ладонь и лик она хотела,
но смерть связала их еще теснее,
у каждого отняв их половину.
И замертво упал он рядом с нею.

Подобное разграничение с не меньшим искусством может быть отнесено и к одному субъекту, но к разным понятиям, обстоятельствам и местам, как, например, в известном сонете доктора Монтальбана, который на помощь уподоблению привлек распределение:

По лугу на серебряных ногах
стремглав бежит ручей, звеня от бега,
он день за днем, не ведая ночлега,
хрустальные узоры вьет в цветах

и отражает в роще и в полях
растения, застывшие вдоль брега:
в цветах жасмина он белее снега,
краснее мака в маковых лугах.

Так Клорис пролила поток печальный
из глаз: как будто мотылек хрустальный,
роняет звезды из-под влажных век.

Цветы ее лица омыв лукаво,
он тут же застывает величаво:
здесь — маками, а там — как чистый снег.

Сонет этот был бы совершенством, если б его не портило одно родимое пятно — «пестрый мотылек»: нехорошо переходить от уподобления высокого к низкому, от потока к мотыльку; это всего заплата, чтобы заполнить полстрочки; подобных мы не найдем ни у дона Луиса де Гонгоры, ни у обоих Леонардо и тем паче у тщательного и точного Гарсиласо — эти поэты писали с совершенством безупречным. Отлично получилась аналогия — или противопоставление — в четверостишии дона Антонио де Мендосы, чьи творения столь желанны всем и вызывают похвалы и восторги; он писал:

Одна любовь два чуда совершила,
искусно утаив одно в другом:

она в печали скрыла ликованье,
он — муки в ликовании своем.

Изящное распределение может относиться не только к двум, но и к трем-четырем предметам, как вот здесь у дона Луиса де Гонгоры:

Дарит красавица Гранады
своей стопой — цветы полям,
своей рукой — хрусталь Хенилю,
очами — Солнце небесам.

Лопе де Вега провел его среди множества предметов и заключил превосходной градацией, придавшей мысли изящество и яркость:

Не отвергай мои взгляды,
и ты увидишь, мадонна;
тебя увенчает корона
царственной нашей Гранады,

Дарро подарит злато,
яшму — поток Хениля,
из Альбайсина мантилья
тебя украсит богато,

цветы вплетет в твои пряди
Хенералифе зеленый,
Комарес челн золоченый
даст на озерной глади,

а Бибарамбла для фьесты
тебе откроет балконы,
Бибальмасен знамена
положит к ногам невесты,

улица, чье едино
имя с твоим,— наряды,
в дар от влюбленной Гранады —
алые зерна рубина,

Виватауби — лихие
воинские салюты,
парчовых полотен груды —
Сакатин и Алькайсерия,

лозой своей и пшеницей
одарит зеленая Вега,
даст Альпухарра снега
девушке белолицей,

Динадамар — свой поток,
поля — урожай небывалый,
оброк свой — мои вассалы,
а я — свой лавровый венок!

При переходе к чему-то большему очень хорошо звучит предварительное замечание — оно как бы подхватывает вновь мысль, уже высказанную, и подготавливает переход к более высокому эпитету, к более возвышенному уподоблению; так, у дона Луиса де Гонгоры:

Сколько раз вы возносились
в царство вечное светил!
Там, где вас терял из виду,
я вас сердцем находил.
Пусть украсят вас столетья
покровительством своим
и, заслышав ваше имя,
к вам слетает Серафим.

Это тонкий прием развития мысли — через общий двум понятиям средний термин переходят к более высокому. Как всегда, остро писал Хорхе де Монтемайор:

Дабы себя уберечь
от подвохов — чтоб не мешала
страсть, как это бывало,—
язык начинал его речь,
а душа ее завершала.

Есть другой способ перехода — от косвенного к прямому, как здесь, в прозвищах и эпитетах:

И целует подножье пальмы,
ведь она коронует лоб
того, кто высится Пальмой
среди именитых особ [1].

Поэт прибегает здесь к соответствию и играет им. Иногда действуют по-другому: переиначивают высказывание и изменяют единственное число на множественное, или наоборот, но лучше показать это на примере. Некто, посылая письмо Гарсиласо, подписал так: «Послу королей и королю послов», Другой сказал о саламанкском университете: «О, школа наставников и наставница школ!»

Тонкое мастерство бывает в иронических отрицаниях; хоть они кажутся иногда очень простыми, мысль в них не проста. Так, Марциал сказал Элии, иронически ее утешая:

Помнится, Элия, мне, у тебя было зуба четыре:
Кашель один выбил два, кашель другой — тоже два.
Можешь спокойно теперь ты кашлять хоть целыми днями:
Третьему кашлю совсем нечего делать с тобой [2].

Иногда то, что кажется глупостью, будучи сказано искусно, превращается в остроту. А иной раз кажется, что

хотят высказать яркое преувеличение, но получается совсем не то. Лопе де Вега пишет:

Лукавая юница,
обман — твои слова,
любви мне не добиться,
смерть надо мной кружится,
душа моя мертва.

Что делать мне, не знаю.
Из-за твоих проказ
Я жизни не желаю,
ведь я и так угас...

Концовки бывают весьма остроумны — они могут содержать преувеличение, но не гиперболическое, а вполне убедительное и правдоподобное. О троянском герое, припавшем к стопам царицы Карфагена с просьбой об убежище, дон Диего Морланес, талантливый сарагосский поэт, сказал:

Я бегу от огня, от суши
и моря! Спаси, царица!
Даже в эти стихии не могут
беды мои поместиться!

А Салас[3] писал так:

Беглеца приюти, царица!
Он небом проклят навек:
огонь его бросил в воду,
а вода — на скалистый брег.

Иногда концовка предоставляет собой сентенцию. Изысканный Ортенсио пишет:

О Анхель, дружба моя
тебя довела до несчастий:
даже краса виновата
в горькую пору напастей.

Дон Антонио де Мендоса, воспевая молчание святой девы о милости неба, не сказавшей о ней даже супругу, писал:

Из скромности она молчит о славе,
хоть к этому ничто не принуждало:
тот, кто действительно велик делами,—
тот говорит об этом очень мало.

Патетические высказывания о невозможном подобны тем, что содержат противоречие, и хотя в них показана не-

совместность, они выражают чувства весьма изящно. Прекрасно писал Хорхе де Монтемайор:

Я бы жизнь свою оборвал,
счастье свое утратя,
если бы мог потерять я
то, что уже потерял.

А этот поэт — еще лучше, однако основа его стихов лишь в желании выразить на примере невозможного огромность чувства:

Я расстался бы с жизнью моею,
твоему веленью покорен,
но, увы, не расстаться с горем,
даже расставшись с нею...

Патетические высказывания очень хорошо подкрепляются градациями, ибо в них мысль либо поднимается все выше, либо умаляется. Лопе де Вега выводит инфанту донью Тересу, беседующую с королем, ее братом, желавшим выдать ее за мавра:

Уж лучше бы на Танаисе
вы мне нашли дикаря
или к жестоким карибам
отправили за моря,

за грубого кабальеро
отдали сестру свою,
который, шпоря кобылу,
шпагой трясет в бою,
за короля-тирана,
который от крови слеп,
или за гнусного вепря,
чей рык звериный свиреп,
чем женщину молодую...

и т. д.

Амфибологии, когда они нарочиты, также остроумны. Это — род загадок с двойным смыслом, где надо понимать все наоборот, например:

Убить монарха в спальне — *грех,*
уж лучше быть ножом в руке,
чем висельником на крюке.

Стихи-перевертни заимствуют много от этого приема, и хотя в них остроумие формально, его ценят за колкость и лукавство. Знаменитым стало следующее стихотворение — если читать его наоборот, начиная с последнего слова,

смысл получается совсем иной, чем кажется сперва, но в этом и состоит замысел:

Прямой перевод:

Верность и честь, а не ложь, добродетель — не денег обилье
Дали достигнуть тебе этих почетных высот.
Станешь спокойно ты жить, и не краткою жизнь твоя будет.
Пусть это все для тебя Бог Всемогущий пошлет.

При чтении с конца:

Бог Всемогущий пошлет пусть это все для тебя:
Жизнь твоя краткою будет, не станешь в спокойствии жить ты;
Этих почетных высот дали достигнуть тебе
Денег обилье — не доблесть, обман, а не верность и честность[4].

Это и другие весьма остроумные стихотворения сообщил мне собравший их в своих рукописях ученый, любознательный, серьезный и весьма основательный историк, магистр Хиль Гонсалес де Авила, хронист Испании, столь же сведущий в делах духовных, сколь в светских; доказательство тому — его творения, томы труда «Храмы Испании», книга о кастильском короле доне Энрике Больном, великом правителе, и о царствовании короля нашего дона Филиппа III, с честью завершенном, и о царствовании короля нашего дона Филиппа IV, еще длящемся, а также многие другие сочинения, достойные правдивости, серьезности и честности их автора.

БЕНИТО ХЕРОНИМО ФЕЙХО-И-МОНТЕНЕГРО

ОСНОВАНИЕ ВКУСА

I

То, что «о вкусах не спорят», признается всеми за аксиому. Я же возражаю против этой столь принятой аксиомы и заявляю, что о вкусах можно спорить и что существуют доводы, говорящие в пользу того или иного вкуса или же не оставляющие под ним почвы.

Вероятно, увидев, насколько я утвердился в этом намерении, читатель подумает, что я выступаю против указанной аксиомы с позиций здравого смысла, согласно которому существуют дурные вкусы, называемые «испорченными». «У такого-то в этом виден его дурной вкус» — это можно услышать на каждом шагу. Отсюда, казалось бы, вытекает, что о вкусах можно спорить, так как есть вкусы хорошие и плохие, а коль скоро достоинство одного и порочность другого часто не бросаются в глаза, то, прежде чем заявлять, что такой-то вкус хорош или плох, те, кто так считает, могли бы привести в поддержку того или другого взгляда доводы, которые доказали бы добродетельность или порочность данного вкуса.

Но я далек от того, чтобы провозглашать подобную банальность. Напротив, я считаю, что, рассуждая философски, никогда нельзя сказать с достоверностью, что есть дурные вкусы или что у кого-то дурной вкус в чем бы то ни было. Философы различают три разновидности благого: полезность, разумность и наслаждение. Из этих трех благ ко вкусу имеет отношение только третье, остальные находятся вне его сферы. Наслаждение является единственной целью вкуса, и в отношении его вкус не может ошибаться. Воля может устремиться как к достойному к предмету, который таковым не является, или как к полезному к такому, который вовсе не полезен, если рассудок ошибочно представит их ей в подобном свете. Но невозможно, чтобы

она устремилась за наслаждением к предмету, который в действительности его в себе не несет. Доказательство очень просто: если воля относится к нему как к способному дать ей наслаждение, она использует его с этой целью и, следовательно, действительно наслаждается им, следовательно, предмет действительно несет в себе наслаждение. Следовательно, вкус с точки зрения наслаждения всегда хорош, и хорош он тем, что лишь он один может указать на наличие у предмета способности доставлять наслаждение.

Да не будет мне сказано, что если вкус называют дурным, то не потому, что он не способствует наслаждению, а потому, что не служит пользе или достоинству. Я докажу, что это не так. Если человек в тот день, когда ему запрещено есть мясо, съест чудесную куропатку, этот поступок без сомнения недостоин, однако никто не скажет, что съесть куропатку — это дурной вкус. Или, если человек наслаждается жизнью не по средствам, проматывая таким образом свое достояние, никто не говорит, что у него дурной вкус, хотя это удовольствие не несет в себе никакой пользы. Следовательно, дурным вкусом называется то, что лишено такого блага, которое не есть ни достоинство, ни польза. Этим благом не может быть никакое другое, как только наслаждение, а вкус никогда не противоречит стремлению к наслаждению, следовательно, сказать, что какой бы то ни было вкус плох, значит пойти против очевидности.

Африканцам нравится пение сверчков больше всякой музыки. Атей, царь скифов, с бóльшим удовольствием слушал ржание своего коня, чем игру знаменитого музыканта Исмения. Можно ли поэтому сказать, что у африканцев дурной вкус, а у Атея был и того хуже? Нет, у всех у них хороший вкус. Тот, кто наслаждается, слушая эти звуки, имеет хороший вкус, ибо наслаждение и есть то благо, которое соответствует вкусу. Многие северные народы едят мясо медведей, волков и лисиц, татары едят конину, арабы — верблюжатину. Некоторые народы Африки едят змей и крокодилов. И у всех этих народов дурной вкус? Нет, хороший. Вкус мяса этих животных им приятен, и не может быть, чтобы они ели что-то с удовольствием и одновременно обладали плохим вкусом, или, лучше сказать, утверждение, что вкус может быть плохим,— явная бессмыслица, ибо это значило бы утверждать, что то, что служит наслаждению, одновременно ему не служит.

II

Но при всем том я говорю, что о вкусе можно спорить. Чтобы доказать это, мне необходимо опровергнуть другое распространенное заблуждение, а именно: невозможно найти основание вкуса. Считается чудачеством спросить человека, почему ему нравится какая-либо вещь, и спрошенный обычно не находит другого ответа, как «нравится, потому что нравится», или «нравится, потому что это в моем вкусе», или — «потому, что это мне приятно» и т. д. Все это происходит из всеобщего убеждения, что вкусу невозможно найти основания. Я придерживаюсь противоположного мнения.

Дать основание какого-либо явления значит указать его причину, что же касается вкуса, то можно указать даже не одну, а две. Первая причина — темперамент, вторая — настроение.

Определенному темпераменту соответствуют определенные наклонности: «Mores sequuntur temperamentum», а наклонностям соответствует определенный вкус или наслаждение при их осуществлении. Таким образом, из разнообразия темпераментов проистекает разнообразие наклонностей и вкусов. Этому нравится одно блюдо, тому — другое; этому один напиток, тому — другой; этому веселая музыка, тому — грустная; и так во всем, в зависимости от различного природного предрасположения тех органов чувств, на которые воздействуют данные предметы, так же как и у одного и того же субъекта могут изменяться вкусы в зависимости от различного случайного предрасположения органов чувств. Так, если у человека холодные руки, ему доставляет удовольствие прикосновение к горячим предметам, а тот, у кого горячие руки, наслаждается, касаясь холодных предметов; когда человек здоров, ему нравится одна еда, когда болен — другая или, может быть, не нравится ни одна. Это — вопрос, на котором не стоит более задерживаться, потому что он становится ясен при одной только постановке.

III

Но на основании этого вопроса мне хотелось бы сейчас затронуть другой, более тонкий, над которым никто, вероятно, до сих пор не задумывался, а именно: равны ли

между собой различные вкусы, направленные на различные объекты, каждый из которых в своей области совершенен? Возьму пример из области музыки. Для одного нет ничего приятнее звучания волынки; другой отдает предпочтение, и немалое, гармоничному созвучию скрипок в басовом сопровождении. Предположим, что волынщик в таком же совершенстве владеет своим инструментом, как скрипачи — своими, что композиции по своим достоинствам равны, то есть музыка, написанная для волынки, так же хороша, как музыка, написанная для скрипок, и наконец, что первый слушатель воспринимает звучание волынки в той же мере, как и второй — звучание скрипок. Я спрашиваю: испытывают ли одинаковое наслаждение слушающий волынку и слушающий скрипки? Я думаю, что одни скажут, что наслаждение одинаково, а другие — что это нельзя установить, ибо кто и какой мерой измерит равенство или неравенство двух удовольствий? Первым я отвечаю, что удовольствие различно, а вторым — что это можно установить с полной или почти полной достоверностью. Так как же измерить эти два удовольствия? По объектам. Это — метафизическое доказательство, которое, будучи объяснено, станет физическим и ощутимым.

При равенстве восприятия с точки зрения его силы чем превосходней объект, тем превосходней его действие. Для метафизиков это неопровержимая аксиома. Музыка скрипок превосходней, чем музыка волынки, ибо так следует полагать; предположим также, что восприятие со стороны обоих субъектов одинаково. Из этого следует, что действие музыки скрипок превосходит действие музыки волынки. Но в чем это превосходство? Это превосходство наслаждения, так как именно оно соответствует превосходству объекта, имеющего своей целью доставлять наслаждение. Достоинство музыки лежит в области третьего блага — наслаждения — поскольку ее существенной целью является услаждать слух, хотя в отдельных случаях она может быть направлена и направляется на служение несущественной для нее цели, какой-либо разновидности таких благ, как достоинство или польза. Итак, подобно тому как объект, превосходящий другой достоинством, сообщает большую достойность действию, а объект, превосходящий другой по линии полезности, — большую полезность, так и лучший по линии наслаждения дает большее наслаждение.

Кое-кто может сказать, что превосходство одной музыки над другой всего лишь относительно и они взаимно друг друга превосходят, то есть по отношению к одному субъекту музыка скрипок лучше, чем музыка волынки, а по отношению к другому — вторая лучше, чем первая. В разных областях, рассуждая о достоинствах предметов в сравнении с другими, я встречался с очень распространенным мнением, что превосходство может быть только относительным. Но те, кто думает так, явно ошибаются. Во всех видах благ есть достоинство абсолютное и относительное. Абсолютное — это то, которое заключено в предмете независимо от случайных обстоятельств, могущих иметь место со стороны субъекта; относительное — то, которое определяется указанными обстоятельствами. Предмет, достойный в абсолютном смысле, может не быть таковым в определенных обстоятельствах, в которых может находиться субъект, как, например, молитва, творимая в тот момент, когда обстоятельства требуют немедленно спешить на помощь ближнему. Вещь в абсолютном значении полезная, как, например, обладание богатством, может быть бесполезна и даже вредна, если, например, субъект находится в таких условиях, когда на вспомоществования, которые он получал бы, не имея богатства, он мог бы прожить гораздо спокойнее, чем имея богатство. То же самое происходит и с наслаждениями. Среди них есть такие, которые по абсолютному достоинству гораздо лучше других, но эти лучшие иногда доставляют меньше наслаждения, а иногда не доставляют никакого — в зависимости от условий, в которых находится субъект. Кто сомневается, что куропатка услаждает вкус? Но никакого удовольствия не получит от нее человек, которого мучает лихорадка.

Вообще говоря, все, что снижает восприятие субъектом наслаждения, заложенного в объекте, служит причиной того, что относительное достоинство объекта меньше его абсолютного. Больной человек слабее воспринимает или не воспринимает вовсе вкус изысканного яства; тот, кто изъязвленной рукой или тем местом руки, где находится язва, трогает предмет, нежнейший на ощупь, не замечает его нежности.

Таким образом, ни один, ни другой объект не обладают относительной способностью доставлять наслаждение в указанных обстоятельствах, что не лишает их, однако, подобной способности в абсолютном значении.

Применяя эту наивернейшую систему взглядов к нашему случаю, я заявляю, что причина того, что относительное достоинство скрипичной музыки для одного из двух субъектов ниже абсолютного — его грубая, косная, неразвитая способность восприятия абсолютного достоинства, то есть наслаждения. Эта неразвитая восприимчивость может относиться к органу слуха или какому-либо из внутренних центров, на которые прямо или косвенно воздействует субстанция, воспринятая и переданная слухом. Но где бы ни лежала эта неразвитая восприимчивость, она происходит от несовершенства заложенных способностей или несовершенной настройки и грубого строения соответствующего органа. И наоборот, тот, у кого более изощренные способности, более деликатное строение органов или их более совершенная настройка, воспринимает все великолепие лучшей музыки и ее превосходство над любой другой и по той же самой причине получает большее наслаждение. Это доказательство и объяснение служат разрешению подобного же вопроса, поставленного в отношении любых других объектов, способных доставлять наслаждение, свидетельствуя во всех случаях, что субъект, получающий большее удовольствие от более изысканного объекта, наслаждается больше, чем тот, который получает большее удовольствие от объекта, абсолютное достоинство которого ниже. Вообще говоря — и это правило не знает исключений, — те, кто обладает более живыми и развитыми способностями, имеют постоянное внутреннее предрасположение к тому, чтобы получать большее удовольствие от изысканных вещей. Однако они не должны слишком обольщаться этим преимуществом, поскольку именно они обладают подобным же внутренним предрасположением к более сильному ощущению неприятного. Тот, кто обладает нежным и тонким органом вкуса, получает наибольшее наслаждение от изысканных блюд, но он бывает более всех огорчен, отведав чего-либо горького или терпкого. Наделенный лучшим слухом получает большее наслаждение, внимая сладкозвучной мелодии, но он же испытывает наибольшее беспокойство, слыша ни с чем не сообразный шум. То же самое верно, даже когда речь идет об умственных способностях. Обладающий самым проницательным умом наслаждается больше всех, слушая речь прекрасного оратора, и он же испытывает наибольшее недовольство, если услышит какую-нибудь глупость.

IV

Вторая причина вкуса — настроение, и от разнообразия настроений — разнообразие вкусов. Так что при одном и том же устройстве и даже при той же восприимчивости какого-либо органа только из-за перемены настроения может разонравиться предмет, который раньше был приятен, и стать неприятным тот, который раньше нравился. Часто бывает так, что кому-то не понравится какое-либо кушанье, которое он пробует впервые, особенно если оно отличается на вкус от тех блюд, к которым он привык; однако позже, продолжая употреблять его в пищу, он уже ест с удовольствием. Орган восприятия тот же самый, его состояние и даже ощущение, которое в нем рождается, те же самые. Так откуда же берется различие? Из перемены настроения. Вначале вкус воспринял это блюдо как странное и потому неприятное, затем, когда его употребление вошло в привычку, настороженность исчезла и блюдо стало казаться вкусным.

Напротив, очень часто бывает так, что кушанье, несколько дней подряд казавшееся необычайно вкусным, при продолжительном употреблении набивает оскомину. Вкус тот же самый, в чем может убедиться любой, кто этим заинтересуется; но сознание повторяемости его употребления создает отношение к блюду как к чему-то надоевшему, что и делает его невыносимым. Этому есть замечательный и убедительный пример в Священном писании. Находясь в пустыне, израильтяне возненавидели манну, которой долго питались и которую поначалу ели с наслаждением. Произошла ли эта перемена от того, что по какой-либо случайности что-то неприятно подействовало на орган вкуса? Очевидно, что нет, так как манна обладала тем чудесным свойством, что каждый находил в ней тот вкус, какой хотел: «Deserviens unius quisque voluntati, ad quod quisque volebat convertebatur». Так что же? Сам текст говорит об этом: «Nihil vident oculi nostri nisi Man». «Ничего нет, только манна в глазах наших»[1]. Видеть каждый день в течение столь длительного времени одну и ту же еду, не имея возможности чем-либо ее заменить или что-либо добавить,— вот это вызвало чувство отвращения, о котором мы говорим. Многим не нравится то или иное блюдо вначале и начинает нравиться потом, потому что они прослышат, что оно в моде или подается к столу высоких

особ; другим — если им говорят, что оно привезено издалека и продается втридорога. И наоборот, какое-либо кушанье может нравиться вначале, но затем, если выясняется, что это пища простонародья или каких-нибудь нецивилизованных, варварских народов, у многих пропадает всякая охота употреблять это блюдо. Так услышанные где-то замечания порождают уважительное или презрительное отношение субъекта, которое и меняет вкус. Во всех остальных случаях и в отношении всех остальных видов предметов, доставляющих наслаждение, происходит то же самое.

V

Обычно считают, что удовольствие и неудовольствие, доставляемые предметами, воздействующими на органы чувств, возникают всегда в соответствующих органах. Но в действительности так бывает только тогда, когда удовольствие и неудовольствие зависят от характера этих органов. Но когда они порождаются настроением субъекта, они полностью находятся в воображении субъекта, которое услаждается или раздражается в зависимости от того образа, который производят в нем органы чувств. При этом так легко ошибиться и спутать одно с другим по причине той тесной связи, которая существует между органами чувств и воображением, что даже великий лузитанский мыслитель, достойный всяческих славословий знаменитый П. Антонио Виейра, объясняя пресыщение манной, наступившее у израильтян, хотя и установил благодаря своему большому таланту, что источником пресыщения не был орган вкуса, отнес пресыщение не туда, куда следовало бы, а к органу зрения, основываясь на содержании текста: «Ничего нет, только манна в глазах наших». Я утверждаю, что пресыщено было не зрение, а воображение. Доводы очень просты, ведь невозможно, чтобы изменилось впечатление, производимое объектом, если нет изменения ни в самом объекте, ни в силе воздействия, ни в среде, через которую оно передается. В данном случае мы должны предположить, что не претерпели никакого изменения ни манна (ибо это явствует из самой Священной истории), ни глаза израильтян, ни среда, через которую передавалось воздействие, поскольку это, будучи одинаково для всех, явилось бы вещью совершенно небывалой и сверхъестест-

венной, что неминуемо заставило бы упомянуть о себе составителя Священной истории, не говоря уже о том, что в этом случае пресыщение израильтян манной имело бы законное оправдание. Следовательно, пресыщено было не зрение, а воображение.

Не прав будет тот, кто возразит мне, что также было бы вещью совершенно необычной, чтобы пресыщение вкралось в воображение каждого. Я утверждаю, что это не необычно и не сверхъестественно, а напротив, весьма естественно, потому что болезни воображения заразительны. Один человек способен заразить целый народ. Известно немало случаев, когда в обществе женщин, где одной приходило в голову, что она бесноватая, затем это состояние передавалось от одной к другой, и кончалось тем, что бесновались уже все. Особенно легко передается состояние недовольства. В порядке вещей, если объект предстает перед нашим воображением как бы изъеденный этим пресыщенным пренебрежением, которое выказывает к нему другой человек, особенно если человек этот наделен даром внушения или очень живым воображением, поскольку последнее обладает необычайной способностью возбуждать в чужом сознании те же идеи, какие владеют им самим.

VI

Итак, поскольку мы уже установили, что вкус зависит от двух различных начал, а именно в одних случаях от темперамента, в других — от настроения, теперь я заявляю, что о вкусе невозможно спорить, когда он определяется темпераментом, и можно, когда он зависит от настроения. То, что естественно и неизбежно, не может быть опровергнуто каким-либо доводом, равно как нет довода, который сделал бы его приятным или достойным похвалы. Так же невозможно, чтобы прекратил наслаждаться какой-либо вещью тот, у кого строение органов приспособлено к тому, чтобы наслаждаться ею, как невозможно, чтобы органы были одновременно приспособлены и не приспособлены к данному объекту. Я уверен, что ни все люди, ни даже все ангелы сообща не могли бы убедить того, у кого руки сейчас горячи, что ему не нравится трогать холодные вещи. Они могли бы, конечно, убедить его не трогать их по соображениям здоровья или выгоды, но ни в

коем случае не в том, что он не получает удовольствия от самого прикосновения. Иначе обстоит дело со вкусами, находящимися в прямой зависимости от настроения, ибо пороки настроения излечиваются доводами. Того, кто с пренебрежительным и пресыщенным видом взирает на какое-либо блюдо то ли потому, что это не едят у него на родине, то ли потому, что это обычная пища варваров, или оттого, что цена невелика,— того легко можно убедить с помощью доводов, что подобное заблуждение не имеет под собой почвы.

Даже тогда, когда недуг воображения передается рассудку, разум может отыскать средства исцеления как первого, так и второго. В трудах по медицине приводятся некоторые подобные случаи. Одного человека, верившего и уверявшего других, что внутри его черепа подвешен колокольчик, звук которого он слышит постоянно, излечил хирург, который сделал ему разрез в задней части головы, запустил туда пальцы как будто с целью что-то извлечь, а затем показал ему колокольчик, до того момента скрываемый, как будто это и был тот, который он только что извлек из головы больного. Другой, воображавший, что его тело является обиталищем змей, жаб и других гадов, был исцелен, когда ему дали слабительное, а затем незаметно подбросили в ночной сосуд несколько змей и жаб и уверили его, что это — те самые, которые раньше находились в его теле и которых он якобы изверг при послаблении. Еще одного, пришедшего к неизъяснимому убеждению, что если он даст выход накопившейся моче, то утопит в ней весь мир, каковой страх привел его на грань смерти от подавления этой естественной потребности,— этого спасли тем, что разожгли огромный костер и убедили его, что этот огонь распространяется по всей земле, на которой без сомнения в скором времени оставит одну лишь золу, если только сам больной не постарается погасить пожар, подняв с этой целью шлюзы на пути выделяемой им жидкости, что он тотчас же и свершил. Подобно этим, можно было бы предложить другие хитрости для похожих случаев, в которых всегда человек сообразительный и наделенный хорошей изобретательностью принесет больше пользы, чем все врачи мира, вместе взятые.

То, что я хочу рассказать, еще удивительнее. Случилось мне однажды зажечь свет разума в женщине, у которой он угас задолго до этого. При этом я не воспользовался

ни одной из этих хитроумных уловок, а вступил (скажем так) в открытый бой с ее безумием. Женщина эта была послушницей бенедиктинского монастыря Святой Марии де ла Вега, находящегося близ города Овьедо. Звали эту монахиню донья Эулалия Перес, и было ей за шестьдесят, причем к тому времени прошло уже три года с тех пор, как она потеряла рассудок, и за все это время на нее ни разу не снизошло просветление, ни на самый кратчайший срок. И вот случилась у нее лихорадка, показавшаяся врачу опаснейшей (хотя на самом деле таковой не было), а посему я и был призван, дабы принести ей духовное успокоение, насколько это было бы в моих силах. Войдя в ее покои, я обнаружил, что она действительно безумна, как мне и сообщали, и безумие ее было законченным и полным. Не было, по существу, предмета, по поводу которого она не изрекала бы чудовищные глупости. Я начал с того, что предложил ей исповедаться, она отвечала: «Ad Ephesios»[2]. Я уведомил ее о серьезности ее недуга и опасности, которой она подвергалась,— с таким же успехом я мог бы беседовать со стеной. Кроме того, каждую минуту она разражалась потоком нелепостей. И при этом главной нелепицей, владевшей ее воображением и не сходившей с языка, было убеждение, что она постоянно говорила с богом и что он открывал ей все, что происходило и должно было произойти в мире. Видя ее в столь жалком состоянии, я приложил все силы к тому, чтобы установить, нельзя ли вновь зажечь в ее мозгу свет сознания, совершенно угасший, как казалось вначале. Потратив около четверти часа, я добился этого. И затем, имея все основания опасаться, что это — лишь временное просветление, подобное вспышке молнии, я постарался использовать сей благословенный промежуток, уговорив ее исповедаться, не теряя ни минуты, что она и совершила, в здравом рассудке и к моему вящему удовлетворению. Дав ей отпущение грехов, я пробыл с ней около получаса, и все это время она пребывала в полном сознании. Я распрощался с ней, не видя необходимости свершать еще одно таинство, так как заметил, что болезнь ее не представляла серьезной опасности, каково бы ни было мнение врача. В самом деле, через несколько дней она оправилась от болезни, но просветление ее сознания оказалось, как я и опасался, преходящим; через несколько часов она вернулась в прежнее состояние помешательства, в коем и пребывала без какого-либо

нового просветления до самого момента своей смерти, настигшей ее три или четыре года спустя. Когда она умирала, меня не было в Овьедо, и я очень огорчился, получив известие о ее смерти, ибо не без основания считал, что, вероятно, смог бы в ее последний час оказать ей эту столь важную услугу, которую уже однажды сумел оказать, хотя я и сознаю, что трудность была бы большей, ибо гораздо сильнее укоренился к тому времени недуг.

Не будет ничего естественней, чем желание читателя узнать, какого рода умению обязан я этой удачей, и желание это возникнет у читателя не из одного только любопытства, но и из надежды воспользоваться этим способом в случае подобной же необходимости. Как мне кажется, в этом случае не потребовалось никакого умения, напротив, большинство вряд ли расценило бы это даже как изобретательность, а скорей, назвало бы глупой выходкой, неожиданно увенчавшейся успехом. В самом деле, кому пришло бы в голову начать, как это сделал я, действуя наугад, но в верном направлении, убеждать сумасшедшую, что она сумасшедшая и что все, что она думает и говорит,— сплошная бессмыслица? И кто бы не сказал, увидев меня не оставляющим надежды добиться просветления таким путем, что я не менее ее повредился в рассудке? Чтобы осознать справедливость того, что я ей внушал, ей необходимо было сохранить способность рассуждать, каковая у нее отсутствовала; если же она неспособна была это осознать, то и все внушения были бесполезны, так что все мои намерения кажутся химерой. Однако это и было средство, к которому я прибегнул. Почему и как был достигнут желаемый результат, я сейчас объясню.

В преодолении препятствий, в достижении цели очень важно бывает не только то средство или инструмент, которые используются, но и та сила и ловкость, с которыми они направляются. Ятаган Георгия Кастриота мог, повинуясь руке своего хозяина, с одного удара отсечь голову быку; находясь в руке султана, он наносил лишь небольшие раны. Это происходит с материальными предметами, и это же происходит, когда дело касается рассудка.

Пользуясь одними и теми же доводами, один разубедит глупца в его заблуждениях за четверть часа, а другой не сможет ничего доказать ему ни за целый день, ни за много дней. Почему же, если и тот и другой пользуются

одним и тем же средством? Потому, что они совершенно по-разному с ним обращаются. Слова, которые при этом используются, их порядок, пыл, живость, с которыми они произносятся, энергичная поза, убеждающая сила жестов, внимательное и вместе с тем повелевающее выражение глаз — все это должно действовать взаимосвязанно, и все это необходимо, чтобы рассеять заблуждение, в котором пребывает рассудок безумца или глупца. На сознание человека, когда оно составляет единое целое с телом, можно подействовать не только чисто логическими доводами, но и через механизм телесного восприятия, на который слова оказывают скрытое, но вполне реальное воздействие. Хорошо при этом разнообразить доводы, показывать истину с различных сторон, подобно тому как осаждающие крепость обычно обходят ее со всех сторон, высматривая в стене место, где лучше всего сделать пролом. В описанном случае желаемого результата удалось достичь, что могут засвидетельствовать более двадцати ныне здравствующих послушниц монастыря, видевших все происходящее. И это не единственный случай; в другой раз мне удалось просветлить рассудок, гораздо более закосневший в безумии, заставить человека понять бредовость идей, державших в плену его мозг непрерывно в течение многих лет. Правда, что в этом человеке свет разума угас гораздо быстрее, так что просветление длилось едва ли больше двух минут, и я не проявил такого упорства, как в тот раз, ибо сейчас в этом не было такой необходимости.

Я признаю, что в случае абсолютного безумия все средства бессильны; должна оставаться хотя бы искорка разума, из которой можно было ненадолго разжечь пламя. В золу сколько ни дуй, не увидишь и слабой вспышки. Но когда встречается абсолютное безумие? Думаю, что никогда или почти никогда. Вряд ли найдется хотя бы один безумец, который был бы безумен во всем, что он думает, говорит и делает. Главное — в том, чтобы догадаться, где затаилась эта оставшаяся искра, и суметь быстро раздуть ее. И пусть никто не просит у нас уроков сего искусства — они были бы бесполезны. Оно — плод изобретательности, а не учения.

Приведенные примеры служат более чем достаточным обоснованием нашего тезиса. Если возможно убедить путем доказательств человека, у коего повреждены как воображение, так и рассудок, насколько легче будет убедить

того, у кого ущербно лишь воображение, рассудок же находится в полном порядке, особенно же это верно тогда, когда недостаток воображения существует лишь относительно определенного объекта. Из всего изложенного в этой речи следует, что вкус имеет свое основание и что есть доводы, на основе которых можно спорить о вкусах.

БЕНИТО ХЕРОНИМО ФЕЙХО-И-МОНТЕНЕГРО

ЧТО-ТО

§ I

Как в творениях природы, так и, может быть, даже в большей степени в произведениях искусства помимо тех совершенств, что доступны их пониманию, сталкиваются люди с особого рода таинственной красотой. Насколько она услаждает вкус, настолько и смущает разум; чувства ощущают ее, а ум не в силах постигнуть ее сущности. И тогда, стремясь отыскать этому объяснение, не найдя подходящих слов и понятий, мы в бессилии опускаем руки, ограничиваясь пространным заявлением, что данный объект содержит в себе *что-то,* что притягивает, доставляет удовольствие, пленяет, и что нет смысла требовать более точного объяснения этому таинству природы.

Допустим, вы переступаете порог какого-то здания, и оно сразу же пленяет вас своей красотой, вызывает восхищение. Однако, осмотрев его более внимательно, вы отдаете себе отчет, что ни по своим размерам, ни по обилию света, ни по ценности материалов, ни по соответствию архитектурным канонам оно не представляет из себя ничего выдающегося. Более того, оно даже хуже многих других виденных вами раньше зданий, а между тем они и не волновали и не восхищали вас.

Если вас спрашивают, что же особого и волнующего есть в этом здании, вы отвечаете, что в нем есть *что-то,* что вызывает восторг.

Вы попадаете в чудный уголок, где все прекрасное создано лишь самой природой. Вы замечаете, что здешняя растительность не отличается особой красотой, а в самом расположении, очертаниях и размерах этого уголка нет тех установленных пропорций, на которые опираются при разбивке парков, где проводят часы своего до-

суга аристократы и народ. Правда, есть в нем прозрачная красота журчащей воды, необходимая деталь всякого приятного пейзажа. Однако она далека от того, чтобы в своем течении точно соблюдать все те русла, изгибы и пороги, что придают такую живость воде в королевских садах. Напротив, в своих странствиях она беспечно прокладывает себе путь везде, где случайная трещина в земле образует русло для ручья. Но, несмотря на все это, уголок притягивает вас к себе, восхищает, и у вас нет сил уйти от него, покинуть эти места. Весь этот первозданный хаос притягивает ваш взор сильнее, чем все искусственные красоты мира, окружающие с такой пышностью и великолепием поместья великих мира сего. Но что же такое, чего недостает всем им, скрыто в этом уголке? В нем есть *что-то,* чего лишены все эти поместья. И нет смысла ломать себе голову над этим, тут уж ничего не поделаешь.

Вы встречаете даму — или, чтобы сделать мысль более яркой, скажем так: вы видите прелестную крестьянку, которая только что вошла в загон для скота. Стоило вам взглянуть на нее, как образ, переданный посредством глаз вашему воображению, поразил вас своим очарованием. Те же самые люди, что равнодушно или с небрежной благосклонностью взирали на самых знаменитых красавиц света, едва могут отвести свой взор от этой дикой красоты. Что же такого особенного они нашли в ней? Лицо едва ли может соперничать белизной с лицами многих других женщин, что встречаются вам на каждом шагу, черты лица не так уж и идеальны, и глаза не так уж велики, и губы не такие уж сочные, и лоб не так уж высок, да и талии бывают тоньше. Но все это не имеет значения для вас. Есть в этой крестьяночке *что-то,* что стоит выше, чем все совершенства остальных, вместе взятые. Но не пытайтесь искать большего, у вас ничего не получится. Именно в этом *что-то* и заключается наслаждение для ваших чувств и мука для вашего сознания.

§ II

Если внимательно приглядеться, то нет такого вида явлений, где бы не присутствовало это *что-то.* Допустим, однажды до вас доносится пение голоса. Он не отличается ни особой ясностью, ни широтой диапазона, ни подвижностью по сравнению с другими знакомыми вам голосами.

И тем не менее именно этот голос доставляет вам наибольшее удовольствие. Но как же так, ведь он ниже других по ясности, диапазону и богатству. Все это не важно. В этом голосе есть *что-то,* чего нет в других. Вас поражает стиль некого автора, хотя по мастерству и изяществу, его вряд ли можно сравнить с другими известными вам, да и в особенностях он их не превосходит. И все же мы с легкостью оставляем все другие книги, а от этой мы не в состоянии оторваться. Но почему? Да потому, что у этого автора в его манере изложения скрыто *что-то,* что заставляет нас с удовольствием перечитывать все написанное им. В творениях всех жанров искусства присутствует вот это самое *что-то.* Художники признали его в своем искусстве и назвали манерой. Слово это, согласно тому, как они его понимают, означает то же самое и столь же неопределенное, как и само *что-то,* что манера в живописи — это сокровенная, не поддающаяся определению красота, не подчиняющаяся никаким правилам и зависящая исключительно от индивидуального мастерства художника. Демонциус *(в преамб. к «Тракт. о живоп.»)* указывает, что пока еще никто не смог объяснить, что из себя представляет и в чем состоит эта таинственная красота, *которую никто еще не смог изъяснить на бумаге,* что и означало полное признание власти *чего-то.*

Именно эта сокровенная красота, это *что-то* и сделало произведения Апеллеса прекраснее всех других творений античности. Об этом говорил и сам Апеллес, вообще говоря, человек необычайно скромный и большой почитатель всех истинных служителей искусства. Он признавал, что во всех других сторонах живописного мастерства были другие, равные ему или даже превосходившие его в том или ином отношении художники. Однако ему не было равных в создании именно вот этой сокровенной красоты, недоступной для всех остальных мастеров: *«Хотя в то же самое время жили великие художники, и произведения их вызывали всеобщее восхищение и хвалу, он тем не менее говорил, что нет у них той особой Венеры, которую греки называли Харитой, и, достигши всего прочего, в этом одном никто из них не мог с ним сравниться»* (Плиний, «Естественная история», XXXV, 10). Следует отметить, что хотя Плиний, повествующий об этом, не найдя в латыни подходящего для объяснения данного явления слова, обращается к греческому charita или charis, оно вряд ли спо-

собствует прояснению дела. Ибо charis означает gratia, красота. Так три грации у древних греков назывались *Харитами*. Отсюда видно, что все особенное в искусстве Апеллеса остается таким же *что-то* для греческого, как для латинского и испанского.

§ III

Что-то распространяется не только на прекрасные, но и на безобразные явления. Подобно тому как в первых бывает скрыто неизъяснимое очарование, так и в некоторых из последних мы находим недоступное объяснению уродство. Кому не приходилось слышать: *такой-то, сам не знаю почему, меня раздражает*. Казалось бы, всегда чувство способно уяснить тот или иной безобразный объект, наделенный некой отталкивающей чертой, что сопротивляется всем попыткам нашего сознания определить ее. И все же в конце концов мы приходим к тому, что называем эту черту *чем-то*. *Чем-то,* что не нравится, *чем-то,* что вызывает отвращение, *чем-то,* что написано на лице, *чем-то,* что отталкивает.

Тем не менее в данной лекции мы попытаемся объяснить то, что не удавалось объяснить никому, разгадать эту тайну природы, лишить эту загадку того таинственного покрова, под которым скрывалась до сих пор, разъяснить, наконец, что из себя представляет то, о чем весь мир говорит, *что он не знает, что это такое.*

§ IV

Чтобы сделать это, я предлагаю считать, что все объекты, вызывающие наслаждение (подразумевая при этом, естественно, что все сказанное о них может быть в равной степени отнесено и к объектам безобразным), делятся на простые и сложные. Допустим, вам доставляет удовольствие звонкий голос, хотя он и держится на одной ноте, иначе говоря, не изменяется по тональности, образуя какую-нибудь мелодию. Это один из простых объектов слухового наслаждения. В той же степени, а может быть, и больше нравится вам тот же голос, когда он, используя разные по высоте звуки, исполняет приятную для слуха музыкальную фразу. Это один из примеров сложного объекта, так как в его основе сочетание нескольких

звуков, расположенных в приятной для слуха последовательности.

Или, скажем, ваш глаз радует изумрудная зелень или снежная белизна. Это простые объекты. Но вам также нравится игра различных цветов, например, на какой-нибудь картине или в саду. Они расположены так, что производят гармоничное впечатление, подобно тому как определенное чередование звуков создает гармонию для слуха. Это один из сложных объектов.

Во-вторых, я считаю, что многие сложные объекты бывают приятны и притягательны для нас, хотя в них нет ничего, что, будучи взято отдельно, привлекло бы нас. Иначе говоря, существует множество объектов, чья красота состоит исключительно во взаимном сочетании или соединении частей. Музыкальные звуки, взятые каждый сам по себе и отдельно от других, ничем не притягательны для слуха. Но будучи искусно расположены талантливым композитором, они способны потрясти душу. Это также верно в отношении элементов какого-нибудь здания, составных частей красивого пейзажа, оборотов чьей-нибудь речи, различных па танца. Вообще говоря, части и сами по себе могут обладать красотой и привлекательностью, все это так. Но также верно, что существует и другая красота, отличная от той. Это красота гармонии, и заключается она в удачном природном или искусственном расположении, чередовании и соотношении частей между собой.

В третьих, я считаю, что привлекательность объектов зависит от наличия определенного вида соотношения и соответствия между ними и чувствами, которые их воспринимают, точнее говоря, с одним из органов этих чувств, воспринимающих объекты целиком, до тех пор пока нас не принуждают объяснить, в чем заключается это соотношение. А раз так, в простых объектах существует только одно соотношение, то есть их соотношение с чувствами. В сложных же необходимо рассматривать два вида соотношений: первое — это соотношение частей между собой, второе — это соотношение суммы этих частей с чувствами, которое фактически зависит от первого. Истинность такого предположения доказывается с очевидностью тем, что один и тот же объект нравится одним и не нравится другим, так что мы вправе утверждать, что нет ни одного явления в мире, приятного для всех. Все это не что иное, как следствие того, что один и тот же объект имеет соотношение сходст-

ва с темпераментом, строением и расположением определенных органов чувств у одного и разницу в соотношении с чувствами другого.

§ V

Изложив эти предпосылки, заметим, что сомнение или незнание, отраженные в понятии *что-то,* могут быть целиком сведены к двум разным понятиям: *что* и *почему.* Объяснюсь на первом из примеров, приведенных в начале IV параграфа. Когда кто-нибудь говорит: «В этом голосе есть *что-то,* и поэтому он восхищает меня больше, чем все другие»,— это может означать, что человек либо не знает, что ему нравится в этом голосе, либо не знает, почему ему нравится этот голос. Очень часто, когда это понятие, казалось бы, выражает первое, в сознании того, кто так говорит, кроется второе. Но независимо от того, относится ли оно к первому или второму, разгадка тайны заключается в следующем. *Что* голоса сводится всегда к одному из двух: или к звучанию (его принято называть металлом в голосе), или к манере исполнения. И стоит вам немного поразмыслить, как вы сразу поймете, какой из этих двух элементов произвел на вас большее впечатление. Если это звучание, как это обыкновенно и бывает, то вам уже известно все о *что.* Мне могут возразить, что сомнение не разрешено, поскольку в самом звучании голоса есть *что-то,* чего не найти в звучании других голосов. На это я отвечу— и слушайте меня внимательно,— что то, что вы называете *чем-то,* является не чем иным, как индивидуальной сущностью самого звучания, ясно воспринимаемой вашим слухом, посредством которого разум постигает выраженную мысль. И сколько бы вы ни мучили себя, вам не удастся определить или подобрать название этому звучанию, отражающее его индивидуальную сущность. Но разве вы не замечали, что то же самое происходило и со всеми другими голосами, которые вам приходилось слышать раньше? Индивидуальное не поддается определению. Названия, будучи навязаны силой, не объясняют, да и не могут дать какого-либо объяснения отличительным свойствам индивидуальной сущности. Допустим, одного человека зовут *Педро,* а другого — *Франциско.* Разве это дает какое-либо представление об особенностях их сущности, что позволяет отличать их от других людей? Кроме того, разве вы не

замечали, что не выдумываете, да и не пытаетесь выдумывать каких-то особенных названий звучаниям других голосов? Итак, поверьте мне, что вы так же хорошо понимаете особенности звучания этого необыкновенного голоса, как и особенности звучания всех других голосов. Просто вам недостает сознания этого.

Если же *что-то* заключается для вас в манере исполнения (хотя, на мой взгляд, это случается редко), я вряд ли смогу найти объяснение, годное для всех случаев. Ибо в каждой манере исполнения есть своя красота. Если бы я сам услышал этот голос, я бы мог точно сказать, в чем состоит эта красота, которую вы называете сокровенной. И все же я попытаюсь дать объяснения некоторым (возможно, что других и не существует) видам этой красоты, не доступной вашему пониманию, с тем чтобы вы, когда представится случай, могли по тому или иному признаку истолковать сущность данного *что-то*. Я полагаю, что красота исполнения сводится к трем видам: первое — это свобода исполнения, второе — это совершенство интонации и третье — это стремительное чередование музыкальных звуков, из которого рождаются трели.

Свобода исполнения, способность в совершенстве владеть голосом без напряжения и малейшего утомления создают неповторимое очарование для слушателей. Некоторые певцы заставляют голос звучать с необыкновенной подвижностью, но эта подвижность деланная или достигнутая за счет неестественного напряжения голоса, а все манерное и насильственное отталкивает. Не понимать этого могут лишь немногие, а значит, только для них *что-то* будет заключаться в этом сомнительном достоинстве.

Совершенство интонации это красота, скрытая даже от музыкантов. Я сказал *совершенство интонации.* Не надо путать. Музыканты очень точно подмечают отклонение от верной интонации только до определенной степени, скажем, до отклонения в один тон, в полтона или в лучшем случае в четверть тона. Даже те, кто обладает самым тонким слухом, в случае, если отклонение очень небольшое, чувствуют, что голос фальшивит, но не могут определить, в какой степени. Так бывает с отклонением в полтона, в треть тона и т. д. Но, когда отклонение еще меньше по величине, предположим, в одну восьмую тона, то никому и в голову не приходит, что голос искажает правильную мелодию. И все же дефект этот, будучи очень тонким, а пото-

му недоступным нашему сознанию, чувствительно влияет на наш слух. Вот почему одно и то же сочинение нравится гораздо больше, когда оно бывает спето с более точной интонацией. И оно же доставляет высшее наслаждение, когда бывает спето голосом еще более искусным и точным в передаче интонации. Вот это и есть один из тех случаев, когда волнующее вас *что-то* скрыто в манере исполнения, и заключается это *что-то* в необыкновенной точности интонации. Следует отметить, что отклонение в интонации очень часто происходит не по всей ноте, а в одной или нескольких частях ее. Вот почему, хотя голос и кажется твердым, скажем, например в *ре,* он допускает тончайшие ответвления то вверх, то вниз, отклоняясь в ограниченных временных пределах того внутреннего неделимого участка, который должна занимать в шкале диапазона нота *ре.*

Все это в большей или меньшей степени влияет на пение, в то время как отсутствие подобных дефектов придает ему большую красоту.

Трели это второстепенная музыка, служащая лишь украшением основе музыкального сочинения. Но для своего хорошего звучания эта второстепенная музыка требует тех же качеств, что и главная. Являясь стремительным чередованием различных звуков, трели, если эти звуки удачно и гармонично соотносятся как с главной музыкальной темой, так и с текстом, дают прекрасное звучание. Если же эти условия не соблюдены, то трель или производит неприятное впечатление, или в лучшем случае оставляет равнодушным. А это так часто случается даже с певцами, обладающими гибкой и тренированной гортанью, которые из-за отсутствия вкуса или таланта скорее портят, чем украшают музыку пошлыми и бессмысленными голосовыми трюками.

Итак, на приведенном примере мы объяснили, в чем заключается *что чего-то*. Остается раскрыть понятие *почему*. Но об этом мы уже говорили (в конце IV параграфа), касаясь как пения, так и других объектов. Таким образом, если можно узнать о том, *что* вас восхищает в объекте, то в отношении *почему* нельзя узнать ничего, кроме того, что его причины кроются в требуемом сочетании объекта с соответствующей способностью восприятия или с настройкой соответствующего органа чувств. Чтобы убедиться, что здесь не скрывается ничего другого, выберите

любой из приятных вам объектов с условием, что в нем вы не находите ничего от этого загадочного *что-то,* и попытайтесь объяснить себе, почему он приятен или нравится вам. И вы не выскажете ничего другого, кроме уже сказанного мною.

§ VI

Приведенный пример дает надежнейший ключ к разгадке *чего-то* во всех других объектах, к какой бы области они ни принадлежали. Он в равной степени объясняет *что* простых объектов и *почему* простых и сложных. *Почему* одинаково для всех. *Что* простых объектов заключается в индивидуальных свойствах каждого в той форме, как мы ее объяснили в начале предыдущего параграфа. Смысл этого в том, что всякое различие между привлекательными объектами, в которых есть *что-то,* и теми, что лишены его, заключается в том, что последние доставляют нам удовольствие своим родом или своей родовой сущностью, в то время как первые — своей индивидуальной сущностью. Одному нравится белый цвет, потому что он белый, другому—зеленый, потому что он зеленый. Здесь нет ничего загадочного. Им нравится вид. Но однажды вы находите, что данный белый или данный зеленый цвет, несмотря на то, что они ничуть не ярче, нравятся вам гораздо больше, чем все остальные. Тогда говорят, что данный белый или зеленый цвет содержит в себе *что-то,* что покоряет вас. И вот это *что-то,* утверждаю я, и есть то индивидуальное отличие, что свойственно двум цветам. Хотя и не исключено, что в этом повинна сильная примесь другого цвета. Но тогда это будет уже сложный объект, а о них речь пойдет дальше.

Однако, говоря об индивидуальном отличии, необходимо отметить, что не следует толковать его слишком узко, считая, что все другие индивидуумы того же вида лишены привлекательного своеобразия. Во всем собрании индивидуумов одного вида встречаются некоторые настолько похожие друг на друга, что наши чувства почти не различают их. А значит, если один из них восхищает нас своим индивидуальным отличием, то и другой будет также восхищать нас своим.

Я указывал уже, что приведенный пример в равной степени объясняет и *что* простых объектов. Возможно, что

именно здесь мне возразят, указав, что объяснение на примере владения голосом не годится для других объектов, и, следовательно, оно не может быть использовано для того, чтобы объяснить *что* этих объектов. Я отвечу, что все сказанное в отношении искусства владения голосом справедливо уже не для простых, а лишь для сложных объектов. Трели слагаются из нескольких звуков. Свобода владения голосом и интонация не являются чем-то качественно отличным от исполняемой музыки, которая тоже в свою очередь является сложным объектом; я хочу сказать, что они всего лишь создают условия, необходимые для хорошего звучания музыки. Многое теряет она, когда отсутствует верная интонация или когда поют с видимым напряжением. Именно для того, чтобы не оставить неполным объяснение *чего-то* в голосе, мы коснулись также и искусства владения им, и вот почему все сказанное здесь может быть весьма полезно читателям при анализе других, самых различных объектов.

§ VII

Давайте теперь попытаемся объяснить *что-то* сложных объектов.

Именно здесь *что-то* встречается наиболее часто, так же как чрезвычайно редки случаи, когда *что-то* обнаруживается в объекте, где сложность отсутствует вообще. В чем же заключается *что-то* сложных объектов? В самой сложности. Я хочу сказать, в соответствии и сочетании частей, их составляющих. Мне возразят, что едва ли кому неизвестно, что симметричное и правильное расположение частей составляет главную, а подчас и единственную красоту объектов. Следовательно, не в этом заключается та таинственная красота, из-за непонимания и невозможности проникнуть в которую мы вынуждены прибегать к понятию *что-то*.

Если люди и имеют какое-то представление об этом, отвечу я, то лишь в известных пределах, так как их чувствам доступны лишь определенные пропорции, ограниченные самыми узкими рамками или правилами. Иначе говоря, существует бесчисленное множество других пропорций, отличных от тех, что доступны нашим чувствам. Поясню это на одном примере. Красота лица, как известно, состоит в гармоничном созвучии его черт, то есть в удачно

расположенном сочетании цвета, величины и абриса этих черт.

Поскольку речь идет об объекте, имеющем огромное значение для людей, то они выработали определенные нормы, классифицировали эти сочетания. Установлено, что лоб должен быть таким-то, глаза такими-то, щеки — такими-то и т. д. Но что же нередко происходит? Люди подчас встречают лицо, не отвечающее этим установленным пропорциям, и тем не менее оно необыкновенно привлекательно для них. Тогда говорят, что, несмотря на тот или иной недостаток, есть в этом лице *что-то,* что придает ему очарование. Так вот *что-то,* утверждаю я, и есть определенное сочетание частей, неизвестное им. Оно отличается от тех пропорций, которые, по общему мнению, только и способны сделать лицо приятным для взора.

Ведь только бог способен создавать прекраснейшие лица тысячью разных способов и с бесконечным множеством самых различных сочетаний. Люди же, незаметно ограничив беспредельную широту божественных идей узостью своих собственных, решили свести всю красоту к одному или в лучшем случае к ограниченному числу сочетаний. А все, что выходит за эти пределы, все это для них таинственное *что-то.*

То же самое имеет место в планировке какого-либо здания и в сочетании элементов красивого пейзажа. Магическое *что-то,* которое видится нам, во всех случаях является не чем иным, как гармоничным сочетанием, не умещающимся в рамках общепринятых правил. Отыщите какнибудь здание, где в той или иной мере не соблюдены установленные архитекторами каноны, что, однако, не мешает ему быть привлекательным на вид, доставлять гораздо больше удовольствия, чем все другие, в точности соблюдающие все предписания искусства. Чем же это достигается? Может быть, тем, что мастер, создавший его, не знал этих предписаний? Ничего подобного. Более того, все дело именно в том, что он знал больше других и был талантливее обыкновенных мастеров. Все, что он делал, он делал согласно правилам, но правилам более высоким. Эти правила рождены его разумом, и они совсем не похожи на те общие правила, что изучаются в школах. Гармония и высшая симметрия, и наивернейшая, живут в частях его творения. Но это не та симметрия, которую обычно преподают в школах, а другая, более высокая,

рожденная в результате дерзкого взлета возвышенных мыслей архитектора. Если это происходит с произведениями искусства, то гораздо чаще мы встречаемся с подобным явлением в творениях природы, ибо они — плоды Мастера, чья мудрость безгранична, чья мысль как по размаху, так и по силе бесконечно превосходит не только всякую человеческую, но даже и ангельскую мысль.

Нигде так ярко не проявляется справедливость этого утверждения, как в музыкальных произведениях. В музыке действует система различных правил, воспринимаемая как единое целое. Причем стоит нарушить лишь одно из этих правил, как все произведение начинают считать несовершенным.

Однако встречаются сочинения, где бывает не соблюдено то или иное правило. И все же произведение это нравится чрезвычайно, причем именно в том месте, где оно не удовлетворяет правилам. В чем же причина этого? Да в том, что система правил, которую музыканты считают законченным совершенством, не является таковой. Напротив, ей еще далеко до цельности и совершенства. Но постичь это несовершенство дано лишь музыкантам божьей милостью. Они понимают, что могут себе позволить при тех или иных обстоятельствах нарушить предписания, и находят способ так преподнести свое сочинение, что, хотя в нем и не соблюдены все правила, звучит оно необыкновенно волнующе и красиво. Между тем композиторы классом пониже кричат, что это — ересь. Пусть они кричат все, что им вздумается, а высшим и единственным судьей в музыке является слух. Если музыка приятна на слух, и приятна весьма, то она удачна и великолепна, а будучи великолепной, она никак не может быть против правил, за исключением случаев, когда эти правила ущербны или превратно истолкованы. Мне могут возразить, что как бы то ни было, но такая музыка противоречит искусству, просто в ней есть *что-то,* что делает ее приятной. Я отвечу, что это *что-то* и есть не что иное, как соответствие законам искусства, но искусства более высокого, чем ваше. Когда в музыке стали использовать фальцет, я хорошо помню, что большая часть музыкантов даже из тех, кто пользовался им, кричали, что он противоречит искусству. Сегодня же все считают, что он соответствует законам искусства, ибо искусство, ранее страдавшее ограниченностью, лишь обогатилось с этим открытием.

§ VIII

Хотя изложенное нами толкование *чего-то* объясняет все, что скрывается под этим туманным выражением, надо признать, что существует особое *что-то,* свойственное лишь представителям рода человеческого. В силу своего особого характера оно требует более точного определения. Мы уже говорили, что та красота или очарование лица, которую мы, будучи не в силах понять ее, считаем *чем-то,* заключается в определенном сочетании его черт.

В сочетании, отличном от того, что мы в силу нашей ограниченности привыкли считать идеальным образцом красоты. Но, как бы нам ни хотелось этого, есть в некоторых лицах другая, особая красота. Она придает этим лицам, даже если в них отсутствует гармоничное сочетание всех черт, необыкновенную привлекательность. Красота эта заключается в отражении на лице добрых душевных качеств в форме, которую мы — правда, с иной целью — уже разбирали в лекции о «Новом физиономическом искусстве», куда мы и отсылаем читателя, дабы не заставлять себя повторять все сказанное там. В созвучии таких неуловимых движений лица, особенно глаз, которые дают представление об этом, проглядывает не столько телесная, сколько духовная красота.

Такое созвучие кажется чрезвычайно красивым, ибо говорит о красоте души, несомненно более привлекательной, чем красота тела. У некоторых людей именно в таких движениях и выражении глаз, способствующих рождению величественной и чарующей улыбки, светится душа высокая, благородная, проницательная, добрая, любящая, сострадательная и деятельная. Все это заставляет людей, встречающих такие лица, проникаться к ним самой горячей симпатией.

В этом состоит высшая красота человеческого лица. Именно она, воздействуя на противоположный пол, зажигает чувства гораздо более сильные и верные, чем самая снежная белизна и самая строгая симметрия. И именно она каждое новое мгновение представляет новую загадку для тех, кто ее созерцает и чьи чувства она зажгла. А когда те, кто намеревается наставить этих счастливых на путь истинный, добиваются объяснения, требуя указать причину увлечения данным объектом (в котором, замечу, отсутствуют общепринятые совершенства), то единственное, что

они могут ответить,—это что в этом объекте есть *что-то,* что навеки лишает их свободы. Необходимо всегда иметь в виду, что красота, сокрытая в этом таинственном *что-то,* зависит также от ума, воображения и знаний того, кто ее воспринимает. Об этом я хотел бы высказаться более подробно, но по некоторым соображениям вынужден на этом закончить свою лекцию.

ЭСТЕБАН ДЕ АРТЕАГА

ФИЛОСОФСКИЕ ИЗЫСКАНИЯ ОБ ИДЕАЛЬНОЙ КРАСОТЕ КАК ПРЕДМЕТЕ ВСЕХ ИСКУССТВ, ОСНОВАННЫХ НА ПОДРАЖАНИИ

Так и сам художник, изображая Юпитера или Минерву, не видел никого, чей облик он мог бы воспроизвести, но в уме у него обретался некий высший образ, и, созерцая его неотрывно, он устремлял искусство рук своих по его подобию.

(Цицерон, Оратор, II, 9) [1]

ВВЕДЕНИЕ

Ужасающий мрак, каким природа окутала все относящееся к физическому началу наших ощущений, к происхождению наших идей, к побудительной причине наших сознательных движений и к неуловимому воздействию волокон мозга на великое дело отвлеченного мышления,— вот причина того, что мы не в силах ответить на бесчисленные вопросы о способе, которым влияет на нас красота предметов. Невзирая на ученую болтовню множества писак, пытавшихся обследовать сокровеннейшие закоулки души и доискаться до того, что при нынешнем сложении человека несводимо к правилам, эта и другие важные материи всегда были равно сомнительны, и в глазах осторожного скептика первое звено цепи, связующей ряд причин с рядом следствий, есть и пребудет столь же неизвестным, сколь были для древних истоки Нила. Все говорят о красоте, но едва ли найдутся два человека, вкладывающие в этот термин один и тот же смысл. Вы произнесли слово «красота»? У всех разыгрывается воображение, слух наслаждается, сердце сильнее бьется в груди, всякий своим состоянием показывает, в какое возбуждение

приводит его это слово, подобно тому как колебаниям струны, настроенной по законам гармонии, отвечает в воздухе трепетный сладостный звук. Но теперь нужно приложить это слово к тому или иному определенному предмету. И вот тут-то начинается разнообразие суждений, путаница мнений, противоречивость оценок. Татарин не согласен с африканцем, житель Гвинеи спорит с московитом, ирокез смеется над немцем, а грек — над эфиопом [2]. Если же от применения слова перейти к выяснению его природы, в тот же миг вздымается туча мнений, столь же отличных друг от друга, как небо от земли, споры затягиваются до бесконечности, гордыня растет и крепнет, и философия, вместо того чтобы факелом освещать дорогу истине, низвергает ее в мрачную бездну мудрствований и софизмов.

Столь всеобщий и постыдный для человеческих способностей разлад порождается отсталостью того раздела метафизики, который зовется пневматологией, то есть наукой о духе, в особенности же той ее части, что занимается сущностью и свойствами разумной души. Для полного познания этих свойств необходимо было бы составить себе соответствующее представление о душе как в состоянии, когда она отделена от тела, так и в слиянии с ним, и различать ее способности как отдельной субстанции от тех, что присущи ей, когда она находится в единении с телом; но обрести эти понятия нам так же трудно, как слепорожденному постичь природу и дробление цвета. Опыт не просвещает нас насчет естественного состояния души до того, как уведомлено тело; философия оставляет нас в полном неведении насчет занятий и свойств души, после того как она освобождается от уз плоти; религиозное учение, хоть и убеждает нас в бессмертии души и в ее счастливом либо несчастном уделе,— смотря по заслугам,— при всем том, поскольку назначение религии делать людей не премудрыми, но добрыми, недостаточно для познания свойств нашего духа в этом состоянии.

Итак, вся наша наука ограничивается наблюдениями над следствиями, проистекающими от единения души с телом, над ощущениями, которые душа получает через органы чувств, и над понятиями, которые она составляет по поводу этих ощущений. Но так как тайна единения двух субстанций все еще недостаточно ясна (и возможно, никогда не прояснится); так как мы не знаем с необходимой точностью, каково участие нервов в ощущениях и каково

соответствие между движениями тела и движениями души, наши познания в этой отрасли кратки, весьма несовершенны и страдают от бесконечных заблуждений. Мы способны, например, с известной уверенностью судить об отдельных предметах и о впечатлении, которое они на нас производят; так, все люди понимают друг друга, когда произносят слова «риф», «река», «гора», ибо все соединяют с ними одну и ту же ясную, отчетливую идею. Но когда переходят от простых предметов к сложным и от чувственных идей к отвлеченным, уверенность кончается, потому что составление отвлеченных понятий зависит не столько от непосредственного воздействия предметов на органы чувств, сколько от деятельности ума, каковой различен у каждого индивида, равно как и способности, таланты, расположение мозга и совокупность предшествующих идей, служащих основанием для рассуждения. Отсюда различный смысл, придаваемый словам «вкус», «честь», «выгода», «инстинкт» и тому подобным, которые каждый толкует, исходя из своих убеждений, страстей, образованности или невежества.

К этому последнему классу понятий относится понятие красоты,— вот почему так мало согласия насчет ее природы и происхождения. Некоторые судят о ней только по ее воздействию и понимают под прекрасным то, что услаждает наши чувства. Некоторые придают ей действительное, физическое существование, отделенное от всякого частного предмета, и полагают, что она есть истечение божественной субстанции. Некоторые отторгают ее от всего чувственного и видят суть ее в единстве. Некоторые смешивают ее с метафизическими отвлеченными понятиями и сводят к единству вкупе с разнообразием; к правильности, соразмерности и порядку. Одни придерживаются мнения, что красота реально существует в вещах; другие считают, что она существует лишь в нашем восприятии. Тот объявляет ее абсолютной и независимой; этот хочет, чтобы она была лишь сравнительной и состояла в отношении одних вещей к другим. Словом, когда люди начинают рассматривать сей вопрос, они оказываются в том же положении, в каком оказались бы в критском лабиринте без нити Ариадны, пытаясь на свой страх и риск отыскать выход из пещеры Минотавра.

Даже если мы избавимся от помех, создаваемых разностью мнений, выбрав какое-нибудь одно, которое пока-

жется нам наиболее правдоподобным, в означенном вопросе все же сохранится необоримая темнота, и ее не осветить ни опыту, ни философии. Как, например, разрешить следующие вопросы: Врожденны или благоприобретенны наши понятия о красоте? Если в них есть нечто врожденное, то где проходит черта, отделяющая его от благоприобретенного? Есть ли в природе незыблемое правило для суждения о прекрасном, подобное тем, по которым мы судим о твердости, непроницаемости и протяженности тел? Понятия о красоте, присущие душе в состоянии единства с телом, те же ли самые, что в раздельном ее существовании? Обладают ли животные каким-либо представлением о красоте, сходным с нашим? Могло ли бы существо с иным, чем у людей, способом видеть и слышать — обладать нашими понятиями о красоте? Почему из всех органов чувств лишь зрение и слух предназначены к восприятию чувственной красоты? Если бы у человека было не пять органов чувств, а больше, не открыл ли бы он в природе новые соотношения красоты, неизвестные нам? То, что мы именуем порядком, правильностью и соразмерностью в прекрасных предметах, есть ли их неотъемлемое свойство или же лишь различные изменения нашего ума в зависимости от чередования в нем идей?

Вот цепь вопросов, которой невозможно положить конец, обладай ты хоть философским даром Платона, Аристотеля, Мальбранша, Лейбница и Локка, вместе взятых. А как определить, что такое красота, как выяснить ее суть и происхождение, не разрешив предварительно поставленных вопросов или хотя бы большей их части?

Дабы избегнуть указанных препон, я выберу другой путь исследования об идеальной красоте, каковая служит предметом настоящего рассуждения. Я не стану утруждать себя поисками причин, начала коих всегда останутся сокрытыми в колодце Демокрита [3], но рассмотрю лишь следствия, как они сказываются на теперешнем нашем сложении, и постараюсь собрать их, сочетать и сравнить; прослежу их влияние на различные искусства и в основу моей теории положу опыт, деятельность и пример великих мастеров. Прошло уже то время — или, во всяком случае, пора ему пройти, — когда голые умозрения присвоили себе, не имея на то права, имя подлинной науки. Схоластический жаргон, плодивший лишь тупое упрямство, гордыню и предубеждения, свергнут и предан заслуженному пре-

зренью, а прогресс человеческого разума в последние века если и не продвинул в должной степени познание причин, по крайней мере научил нас быть скромными, признать свое невежество, довольствоваться тем, что можно узнать, и избрать первоначала, более согласные с опытом и более полезные для деятельности. Словом, науки мало-помалу стали основываться на опыте. Математика теперь ценится за пользу, приносимую насущным потребностям людей. Физика отказалась от бесплодных систем, ограничив себя точным наблюдением явлений природы. Великие творцы в области нравственной философии постепенно осознают, что лучше не устанавливать отвлеченных зыбких правил, но изучать природу человека, прослеживая ее в различных изменениях, зависящих от воспитания, климата, религии, законов и прочих обстоятельств. Даже метафизика, отбросив вычурное и бесполезное многословие, груз десяти веков невежества, бросает никчемную софистику, утверждая опыт как более надежную основу.

Если подобное происходит в науках умозрительных, то не больше ли оснований для такого подхода к изящным искусствам и словесности, чья цель именно деятельность? Настоящее рассуждение будет, следовательно, своего рода метафизическим исследованием, но приложимым в своих основах и выводах к искусствам, о которых идет речь. Ради наибольшей ясности я сначала скажу о подражании, мишени всех искусств, установив подлинный смысл выражений «прекрасная природа» и «природа, годная для подражания». Затем, возвысившись до определения идеальной красоты, я покажу влияние ее на поэзию, живопись, музыку и танец, а также на геометрию и различные ветви нравственной философии; объясню, откуда проистекает стремление человека преувеличивать фантазией все, чему он подражает; изложу преимущества идеализирующего подражания перед рабским и, ответив на возможные возражения, завершу свой труд, показав издали перспективу произведения, весьма полезного и доселе не замышлявшегося, которое охватит философские основания, на коих зиждется великая теория всех искусств, относящихся ко вкусу.

I

О ПОДРАЖАНИИ И О ТОМ, ЧЕМ ОНО ОТЛИЧАЕТСЯ ОТ КОПИИ

Учение о подражании так тесно переплелось с учением об идеальной красоте, что невозможно разобраться в последнем, не выяснив предварительно, что же такое первое. Вот почему из всего, что говорится о подражании, я выберу наименее избитое, наиболее остроумное и ведущее к моему предмету.

Непосредственная цель искусств, основанных на подражании,— подражать природе. Подражать — значит изображать физические, интеллектуальные либо нравственные явления вселенной при помощи определенного инструмента, каковым в поэзии является метр, в музыке— звуки, в живописи — краски, в скульптуре — мрамор и бронза, а в танце — позы и движения тела, подчиненные ритму и мере. Цель изображения — возбудить в душе наблюдателя идеи, образы и чувства, сходные с теми, какие вызвало бы действительное, физическое присутствие изображенных предметов, притом возбуждать их посредством наслаждения; из указанной особенности вытекает, что хорошо выполненное подражание должно увеличивать удовольствие от радующих вкус предметов и уменьшать ужас от неприятных, превращая их, насколько то позволяет природа инструмента, в приятные.

Прежде чем идти дальше, необходимо остановиться на одном существенном отличии, незнание коего дало повод для тысячи нелепых софизмов многим писателям.

Хотя подражание и копия стремятся к одной и той же цели, а именно изобразить нечто подлинное, тем не менее копия весьма отлична от подражания. Намерение копирующего —выразить или, лучше сказать, воспроизвести возможно более точно и похоже копируемый предмет. Наивысшее мастерство — вопроизвести этот предмет так, чтобы между подлинником и портретом не заметно было никакого различия; и если обман доведен до такой степени, что зритель принимает портрет за подлинник, можно утверждать, что искусство восторжествовало. Подражатель же

стремится не к абсолютному сходству с подлинником, но лишь к такому, которое по силам его материалу либо инструменту. Он доводит подражание до той степени, какую позволяет гибкость инструмента; когда инструмент по своей природе не достигает большего, подражатель не старается, как копиист, скрыть это, но, напротив, выставляет напоказ, дабы, принимая во внимание трудность подражания и сопротивление материала, тем больше восхищались бы талантом художника. Подражатель не стремится обмануть, выдать свой портрет за подлинник; скорее, он, дабы избегнуть всякого обмана, открывает нашему взору свойства и признаки своего инструмента, чтобы его не смешивали с изображаемой вещью. К чему стремятся, например, Фидий или Микеланджело Буонарроти, изображая Юпитера или Моисея? Хотят ли они обмануть нас настолько, чтобы мы приняли статую за живого человека? Разумеется, нет. Они не прячут и не скрывают белизну, твердость и негибкость мрамора, но выставляют эти свойства напоказ, ибо хотят, чтобы статую принимали не за подлинного человека, но лишь за подражание человеку в камне. Поэтому они с величайшей тщательностью избегают всяких прикрас, какими легко могли бы обмануть наблюдателя: они не раскрашивают мрамор в телесный цвет, не чернят волосы и брови, не оживляют глаза хрусталем или стеклом; а ведь прибегни они к этому, статуя была бы больше схожа с живым человеком, чем при естественном цвете камня или мрамора.

Сказанное о мастерах верно также и применительно к зрителям, которые ищут в статуях не абсолютное, но относительное сходство, иначе говоря, сходство, согласующееся с сутью мрамора. Те, кто шумно восхищается прекрасным подражанием формам и очертаниям человеческого тела в Венере Медицейской или в Аполлоне Бельведерском, плевались бы от отвращения, будь эти статуи раскрашены в телесный цвет, дабы скрыть белизну мрамора.

Вот другое, на мой взгляд, неопровержимое доказательство того, что наблюдатели ищут не совершенной копии, но подражания: они выше ценят подражание в искусстве, чем копии в самой природе, хотя последние гораздо ближе к подлиннику. Роза, отраженная в зеркале, больше похожа на живую розу в саду, чем нарисованная на картине или вышитая на ткани, какие бы искусники этим ни занимались. Прекрасная дама найдет более верным свой

портрет на поверхности моря или спокойного чистого пруда, чем в самых выразительных творениях кисти Апеллеса или Тициана; однако никто не предпочтет отражение в море или в зеркале искусству превосходного живописца.

Отсюда вытекает: 1) В произведениях искусства мы ищем не копию, требующую совершенного подобия, но подражание. 2) В подражании публика восхищается не только сходством с подлинником, но и преодоленной трудностью. 3) Необходимо скрыть и подавить многие стороны истины, дабы выдвинуть достоинство художника, преодолевшего трудность. 4) Восхищение тем больше, чем непокорнее инструмент, которым пользуется мастер, и чем больше препятствия, которые ему пришлось преодолеть. Вот почему статуя в бронзе или мраморе ценится намного выше, чем восковая или гипсовая; не потому, что эти последние не достигают сходства с подлинником, равного сходству первых, — напротив, их сходство часто полнее, — но потому, что гораздо труднее и требует большего искусства от мастера подчинить себе материал столь твердый, как металл и камень, нежели лепить из послушного воска или гипса.

Отсюда вытекает также, что впечатление правды от искусства не может быть полным, ибо всегда остается ясное сознание того, что созерцаешь не подлинную вещь, но ее изображение и что мастеру пришлось изменить некоторые обстоятельства, дабы достичь нужного воздействия. Пусть поэт со всей возможной силой выразит в драме характер Цицерона или Брута; пусть декоратор нарисует со всем блеском своего искусства Капитолий или площадь Древнего Рима: все равно зритель всегда знает, что это не площадь и не Капитолий, но театральная декорация, а на подмостках не Цицерон и Брут во плоти, но лишь изображающие их актеры; нельзя также скрыть, что дамы, присутствующие на спектакле, не Туллия, Корнелия или Сервилия, но такая-то и такая-то сеньора, столь же отличная от древних римлянок, сколь нравы и образ мыслей восемнадцатого столетия от рождества Христова далеки от века Юлия Цезаря. Иллюзия, повторяю, не полная, а стань она на несколько минут полной, мысли и чувства зрителя изменились бы, и вместо наслаждения от спектакля он испытал бы ужас, вообразив, будто и впрямь присутствует при смерти Юлия Цезаря и пронзенное кинжалами тело на сцене—доподлинный труп знаменитого диктатора; зритель

перепугается, как перепугались римляне, когда хитрый и красноречивый Марк Антоний выставил тело Цезаря на форуме для всеобщего обозрения.

То же скажу о живописи: если бы обман был полным, то, увидав на картине тигра, льва или змею, зритель побежал бы прятаться, как поступил бы, окажись он в лесу один на один с живыми хищниками. Но зритель не пугается и не бежит, а восторгается картиной, ибо совершенно убежден, что находится в зале, а не в лесу, и животные на полотне существуют лишь благодаря искусству художника. Следовательно, большая часть тех, кто высказывался на сей счет, весьма несовершенно объясняли слово *подражание,* понимая под ним *полное и точное соответствие* подлиннику, между тем как им подобало бы, дабы не впадать в грубые заблуждения и не плодить бесчисленных софизмов, говорить, что подражание — это *искусство передать возможную степень сходства с подлинником, не пряча и не скрывая природы выбранного инструмента.*

Итак, мы видели, что подражание не есть копия, и его не должно с ней смешивать. Рассмотрим теперь, какова цель подражания и каковы его пределы.

Искусства подражают не природе вообще, но прекрасной природе, что вовсе не означает, будто художник всегда подражает прекрасному и никогда безобразному, ибо часто бывает как раз наоборот, но цель художника — украшать все, чему он подражает, делая его приятным. Для понимания этого положения необходимо сначала выяснить, что такое *природа, годная для подражания,* и что такое *прекрасная природа;* я рассмотрю этот вопрос не во всем его безграничном протяжении, но лишь в рамках моего предмета.

II

О ПРИРОДЕ, ГОДНОЙ ДЛЯ ПОДРАЖАНИЯ, И О РАЗЛИЧНЫХ СПОСОБАХ ПОДРАЖАНИЯ В СООТВЕТСТВУЮЩИХ ИСКУССТВАХ

Под *природой* я понимаю в настоящем исследовании совокупность существ нашей вселенной, будь то причины или следствия, субстанции или акциденции, тела или духи,

Творец или твари. Все это обширное, почти бесконечное количество предметов может служить основой для подражания в искусствах; это не значит, что все предметы во всех своих проявлениях могут быть воспроизведены каждым искусством, но одни подвластны одному искусству, другие другому, то под одним углом зрения, то под другим, так что в конечном счете нет предмета в природе, который не мог бы стать основой для какого-либо искусства, если только он вообще способен принимать материальный и чувственный образ. Говоря «образ», я не свожу это слово к одному лишь зримому, что исключало бы подражание телам звучащим, а также таким, которые относятся к области обоняния, вкуса и осязания; под словом «образ» я понимаю знак, идею или облик, который оставляет в нашем воображении впечатление от предметов через посредство какого-либо органа чувств. Локк, Кондильяк и другие доказали, что все идеи и понятия души, какими бы духовными и отвлеченными они нам ни казались, происходят непосредственно либо опосредствованно от органов чувств, а потому нет предмета, неспособного предстать в телесном образе и сделаться мишенью подражания, более или менее совершенного. Из этого правила я исключаю лишь доказательства чистой математики и некоторых частей метафизики, чья нематериальность и крайняя точность не позволяют выразить их красками фантазии. Они, следовательно, не входят и не могут входить в сферу подражания.

Природа, взятая в совокупности, как всеобщее хранилище деятельных сил вселенной, есть также архив всех совершенств, красота коих столь неисчерпаема, что искусства не в силах выразить ее полностью и даже воображение неспособно представить себе такую степень красоты, какая не содержалась бы в необъятном чертеже творения. Если бы искусства могли охватить всю природу в целом, учение об идеальной красоте было бы совершенно бесполезным, ибо никогда не представился бы случай его доказать. Но подражание берет лишь индивидов, далеких от совершенства, представляющих собой смесь красоты и безобразия, добродетели и порока, а следовательно, точное и голое изображение природы не входит в задачу искусств.

Что подражание может быть направлено лишь на индивидов, доказывается простым рассуждением: подражатель — мастер, то есть существо разумное, но ограничен-

ное, и ему не дано охватить своим пониманием всю вселенную, а уж изобразить ее и подавно не хватит сил.

Что индивидуальные предметы суть смесь красоты и несовершенства, доказывается опытом и уже одним тем обстоятельством, что они сотворены. Понятие творения непременно содержит в себе идею конца или предела, неотделимую от идеи несовершенства или изъяна, ибо несовершенство тварей состоит в ограниченности их природы, равно как абсолютное совершенство творца — не что иное, как беспредельность его атрибутов. Я полагаю читателя достаточно образованным, чтобы не утруждать себя здесь схоластическим вопросом о том, *возможно ли совершенное создание;* во-первых, было бы смешно обсуждать богословскую проблему в трактате об идеальной красоте; во-вторых, даже утвердительный ответ на этот вопрос не поколебал бы моих первоначал; ведь если предположить, что совершенное создание существует, несомненно все же, что не таковы предметы, служащие материей для искусств, основанных на подражании, а будь какой-либо из них совершенен, все равно одного-двух примеров недостаточно для построения теории, противоположной моей.

Что точное и голое подражание природе не есть задача изобразительных искусств, уже доказано вышеизложенными рассуждениями; но, быть может, эти слишком общие идеи не удовлетворят некоторых любопытных, а посему я считаю необходимым более пространно поведать о роде подражания, соответствующем каждому из искусств.

Средства, коими художник выявляет свой прототип или замысел, двояки: одни естественные, другие условные. Естественными средствами я называю знаки, которыми пользуется природа для внешнего выражения ощущений, представлений или внутренних чувств души, как-то: смех, слезы, нечленораздельные возгласы, позы, движения и тому подобные характерные черты рода человеческого, не зависящие от какого-либо договора или соглашения. Условными средствами я называю знаки, изобретенные людьми для общения и взаимопонимания: членораздельную речь, язык, искусство письма, книгопечатание, числа, науку символов, иероглифы и прочие вещи, обретающие смысл и суть лишь благодаря потребности и всеобщему согласию индивидов.

Из двух разрядов упомянутых средств первый составляет предмет изящных искусств, второй — изящной словес-

ности. Для доказательства нам придется углубиться в более подробное разграничение этих средств.

Естественные знаки, если рассматривать их лишь как предмет подражания, воспринимаются зрением и слухом; другие органы чувств не имеют полномочий в изящных искусствах. Нет, к примеру, живописи, которая воспроизводила бы запах цветов, ни скульптуры, способной передать вкус кушаний, ни гармонии, которая сообщала бы нам сведения об осязаемых телах. Итак, подражание изящных искусств направлено на естественные предметы, воспринимаемые одним из двух указанных органов чувств. Глаза снабжают материалом скульптуру, живопись и танец. Уши — врата, куда входят представления, принадлежащие музыке. Сверх того, предметы, воспринимаемые глазами, могут проявлять свои свойства либо в неподвижном состоянии, позволяющем постичь их позы, формы и фигуры, либо посредством движений, позволяющих наблюдать их последовательные облики. Пантомима передает движения со всеми зависящими от них действиями. Живопись и скульптура подражают формам и позам тел: живопись — тем, что возникают от пересечения плоскости и визирных линий, скульптура — тем, что порождаются плотностью или очертаниями.

Точно так же среди сочетаний звуков одни состоят из одновременных колебаний, и их воспроизводит гармония; другие — из колебаний последовательных, и подражание им есть дело мелодии.

К изящной словесности относятся поэзия, красноречие и история, изображающие предметы условными знаками, то есть буквами и словами, а так как из букв и слов образуются все роды понятий, образов и идей в их внешнем выражении, то вряд ли есть в мире вещь, неспособная стать предметом подражания для красноречия и поэзии. Отсюда обширность сферы двух этих искусств и господство их над другими.

Хотя упомянутое различие между условными и естественными знаками есть, так сказать, межевая линия между изящными искусствами и изящной словесностью, в отдельных случаях художники вторгаются на чужую территорию: поэт подражает естественным знакам гармонии и живописи, а музыкант, живописец или скульптор изображают идеи, которые нельзя выразить иначе как при помощи оговоренных, то есть условных, знаков. В подобных слу-

чаях каждое искусство имеет свои собственные способы или средства для достижения цели.

Например, поэту захотелось воспроизвести красоты живописи или скульптуры. Он прибегает тогда к *гипотипозису,* риторической фигуре, чье назначение — выбирать обстоятельства и слова, наиболее живо изображающие положение предметов, будь то в состоянии покоя или движения. Гипотипозисом, изображающим неподвижные предметы, поэзия пользуется для подражания красотам живописи. Так, Вергилий говорит о Мезенции, бесстрашно поджидавшем врага:

Храброго ждет врага и стоит недвижимой громадой[4].

А о Синоне, величаво взиравшем по сторонам:

Медленно взглядом обвел он фригийцев ряды[5].

О солдатах, которые выстроились, чтобы атаковать неприятеля:

Грудью в грудь, нога к ноге противники бьются[6].

И о Турне, превосходившем ростом всех своих:

...и всех красотой превосходит и ростом[7].

Херонимо Вида написал о владыке нашем Иисусе Христе, когда он умер распятый:

Голову он уронил, и дыхание с уст улетело[8].

Во всех этих случаях поэт при помощи либо односложника, либо спондея, поставленного в конце стиха, приковывает внимание читателя к одному образу, изображая словно застывшие предметы так, что кажется, мы видим их с присущими им красками и позами.

Если поэт хочет подражать красотам музыки, он пользуется другой фигурой, которую риторики зовут *ономатопеей,* то есть искусным расположением слов, ударений и звуков изображает неясный шум либо грохот звучащих тел. Так, Гомер, желая запечатлеть топот коней, скакавших галопом вверх и вниз по горе Ида, сказал:

Часто с крутизн на крутизны, то вкось их то вдоль переходят * [9].

А описывая корабельные паруса, порванные бурей в трех

* Илиад., п. 23, с. 116. (*Здесь и далее прим. Артеаги*).

или четырех местах, чудесно передал их треск и завывание ветра:

...ветрила
Трижды, четырежды были разорваны силою бури *[10].

Также Джордж Бьюкенен, шотландский поэт, выразил звучание бубна, на котором играла девушка, следующим прекраснейшим стихом, состоящим из сплошных дактилей в подражание перебоям ритма названного инструмента:

И неумелой рукою в тимпан ударяла Лидиска[11].

Бывает в гармонии, что музыкант, либо избегая чрезмерного однообразия консонансов, либо изображая резкие, неприятные звуки, прибегает к интервалам, именуемым диссонансами, и с чувством меры смешивает их с консонансами. Поэзия, подражая гармонии, тоже имеет свои диссонансы, которые употребляются примерно в тех же случаях и возникают либо от столкновения различных шумных согласных, либо от придыхания при произношении гортанных звуков. Среди многих примеров можно привести следующий стих Вергилия:

Вот и железо у них, и пил визжащие зубья[12],

где накопление звуков «ж» и «з» производит тревожное и докучное звучание, соответствующее изображаемым предметам; или:

Monstrum horrendum, imforme, ingens, cui lumen ademptum...
Зренья лишенный Циклоп, безобразный, чудовищно страшный...[13],

где троекратное «ум» и четыре согласных подряд в слове «монструм» порождают звучание смутное и глухое. Иногда в музыке меняют естественный, последовательный порядок тонов с единственной целью ярче оттенить гармонию, как, например, когда основной бас превращается в бассо континуо, поддерживающий линию, хотя удовольствие, которое мы получаем от бассо континуо, порождается развитием того, что слух воспринимает при основном басе. С этим приемом в музыке сходен прием поэта, когда он меняет грамматический порядок слов, дабы достичь гармонии. Например, Ариосто начинает свою поэму следующими стихами:

Любовь, битвы, рыцарей, дам
Я пою...

* Одис., п. 9, с. 70—71.

где налицо инверсия: слова «я пою» стоят после «любовь, битвы, рыцарей, дам», хотя грамматический порядок требовал поместить их в начале фразы. Так и Овидий сказал в первой книге «Метаморфоз»:

И по длинным земным окаемам
Рук в то время своих не простерла еще Амфитрида [14],

нарушив логический и грамматический порядок, который требовал бы, чтобы после союза «и» стоял именительный «Амфитрида», а не аблатив «земным окаемам», ради большей выразительности. Названная особенность присуща также прозе, как то можно проследить по сочинениям великих греческих и римских писателей. Я ограничусь одним примером из второй Филиппики Цицерона: *«Дивлюсь тебе, Антоний: чьим делам подражаешь, гибель тех [тебя] не страшит»*. Все согласятся, что естественней было бы сказать: *«Антоний, я вижу, что тебя не страшит гибель тех, чьим деяниям ты подражаешь»* [15]. Но великий римский оратор, зная, сколь мощное воздействие оказывает на слух гармоническая модуляция, отбросил простой порядок и прибегнул к более изощренному, снискав, как свидетельствуют современники, единодушные рукоплескания толпы.

Можно найти и другие средства, при помощи которых поэтическое подражание вторгается в пределы музыки. Посмотрим теперь, как музыка вторгается в область поэзии и живописи.

Когда искусство гармонии стремится передать впечатление от тел зримых, а не звучащих, то есть принадлежащих другим искусствам, ему приходится идти окольным путем, чтобы подражать красотам поэзии или живописи. Этот окольный путь бывает двух видов в зависимости от того, нужно ли нарисовать зримый предмет в неподвижном состоянии или в движении. В первом случае у музыки нет другого выхода, как вызывать звуками ощущение, сообразное тому, какое зримые предметы возбуждают своими красками. Если, например, музыкант хочет нарисовать нам могилу Нина, чей прах царица Семирамида собирается обагрить своей кровью, он не сможет своими инструментами передать мрак и жуть такой картины, но, пользуясь басовыми струнами и глухими заунывными модуляциями, он пробудит в нашей душе тот же ужас и печаль, какие мы испытали бы, глядя на эту могилу. Когда же надо нарисовать прелесть и услады сада, музыкант не покажет нам

алых роз и не даст обонять дивный аромат других цветов, но выразит сладостную безмятежность и несказанное наслаждение, которое человек испытывает, находясь в таком саду.

Если нужно изобразить зримые предметы в движении, окольный путь состоит в том, чтобы найти черты сходства между зримым предметом и звучащими телами и дать понятие о нем косвенно, путем сравнения, поскольку нельзя сделать это прямо. Возьмем, например, следующие стихи дона Агустина де Техады, современного нам кастильского поэта:

Аврора в бисере росы всплыла
из мрака на востоке розоватом,
окрасив небо пурпуром и златом;
а на закате из пещеры Мгла
спешит, приливом море возмущая
и в траур свод небесный облачая...

Ясно, что здесь есть вещи, которые гармония не в силах передать, ибо они относятся не к слуху, но к зрению: восход Авроры и ее постепенное движение по горизонту; наступление ночи с сопутствующим ей мраком и т. п. Как же поступит композитор, если ему надо музыкальными инструментами набросать и расцветить эту картину? Прежде всего, он отыщет общие свойства, присущие как звучащим, так и зримым предметам, например среди прочего движение и количество. Потом он отметит, каким способом можно выразить эти свойства в музыке и в чем будет состоять сходство движения и количества зримых предметов с количеством и движением звучащих тел. Перейдя к рассуждениям о явлении Авроры, он сведет его к поступательному движению света по горизонту, причем вначале количество света увеличивается медленно, потом все быстрее и быстрее, по мере того как солнце приближается к нашему полушарию, и вместе с восходом светила растет день, сообщая вещам бытие и движение. Найдя эти черты сходства, композитор начнет с немногих голосов, низких и слабых, чтобы выразить скудость света при первых лучах зари и медлительное по видимости его движение, а затем, увеличивая мало-помалу количество инструментов и число нот, обозначающих высоту и длительность звука, дойдет до выражения светлого дня и глухого гомона в атмосфере. Некоторое время оркестр продолжает играть так, потом наступает ночь, которую маэстро нарисует противоположным спосо-

бом, то есть уменьшая мало-помалу силу звука, снижая число инструментов и нот, пользуясь медленными и слабыми голосами, пока они не станут едва слышными, дабы таким образом внушить фантазии слушателей идею тьмы, состоящей в недостатке света, и напомнить о ее последствиях, какими обычно являются прекращение движения и бездействие.

У живописи и скульптуры также есть свои особые способы подражать, более или менее совершенно, условным знакам поэзии и красноречия. Наиболее распространены *символ, эмблема* и *аллегория,* при помощи которых выражают отвлеченные идеи и общие положения. Например, живописец хочет обозначить *чистоту.* Он переносит эту голую отвлеченную идею разума на отдельный зримый предмет и рисует горностая, чей глянцевитый белоснежный мех являет нам образ чистоты; *вечность* изображается фигурой змеи, кусающей свой хвост, а *время* — старцем с косой в руках. Живописец намерен внушить нам нравственное или метафизическое правило? В этом случае он объединяет различные символы и приводит их во взаимодействие. Если, например, он хочет заявить, что доблесть противостоит порокам, то рисует воина, который сражается с гидрой и торжествует над ней; или, если хочет сказать, что вечность есть бездна времени, то рисует старика с серпом и толстую змею, обвившую тело старика; или, воплощая философию Анакреонта, он поучает зрителей, внушая им, что смерть, раз она неизбежна, лучше встречать в радости; тогда он рисует старца в венке из роз, играющего на флейте, и смерть, пляшущую под звуки флейты. Если сюжет вынуждает живописца или скульптора излагать многие атрибуты одной и той же идеи, тот и другой упрощают второстепенные идеи, способствующие образованию главной, придают каждой из них тело и фигуру, объединяют их в различных взаимоотношениях и составляют целое, именуемое аллегорической композицией. Так, желая показать борьбу юноши, колеблющегося между притягательной силой добродетели и соблазнами порока, живописец нарисует Геркулеса на распутье, в сомнении, какую тропу избрать, с садом Гедоне или Наслаждением в одной стороне и дворцом Арете или Добродетелью в другой [17]. Прием этот столь известен, что незачем останавливаться на нем подробнее. Тот, кто все же требует примера еще более убедительного, пусть изучит множество способов, какими живопись и скульптура сим-

волически изображают различные свойства Амура: жестокого, слепого, скрытного, могучего, ленивого, дерзкого, нежного, верного, лукавого и т. д. Жестокого Амура рисуют с горящими стрелами, которые он точит об окровавленный камень, как изобразил его Гораций:

...жестокий
Купидон, точа на бруске кровавом
Жгучие стрелы [18].

Слепого Амура рисуют с повязкой на глазах и протянутыми руками; скрытного — с пальцем на губах, с потупленной головой и опавшими крыльями; могучего — с львиной шкурой на плечах и палицей Геркулеса; дерзкого — верхом на взнузданной тигрице; ленивого — сидящим на черепахе; нежного — обнимающим и ласкающим Психею; верного — опирающимся на колонну и дающим лизать правую руку собаке; лукавого — глядящим искоса и мажущим наконечник стрелы горьким соком алоэ и т. п. *.

Следуя вышеизложенной методе и изучая средства, к каким прибегали древние, дабы кистью изобразить самые отвлеченные понятия, можно было бы обосновать законченную систему аллегории, которая весьма расширила бы пределы искусства и оплодотворила фантазию художников. Большим подспорьем в этом деле послужили бы заметки Винкельмана в его «Размышлениях о живописи и скульптуре» касательно египетских, греческих и римских аллегорий.

Упомянутые средства частично присущи также пантомиме; но так как я нахожу, что это искусство все еще находится в пеленках, а мои идеи насчет способа его усовершенствовать требуют больше времени и большей ясности, я перехожу к другому рассуждению, чья цель — изучить влияние языка действий на фантазию и восприимчивость людей.

* Когда этот параграф был уже написан, мне попалось в руки сочинение немца Хагедорна, озаглавленное *«Размышления о живописи»*, где в томе 1, на стр. 461 я, к немалому своему изумлению, обнаружил, что г-н Кнёфлер, весьма почитаемый скульптор из Дрездена, почти целиком предвосхитил мою мысль, изобразив в ряде символических статуэток различные свойства Амура почти с теми же эмблемами, какие избрал я. Сия чистая случайность, столь лестная для моего самолюбия, показывает, что, если удалось договориться об основах, нетрудно прийти к одним и тем же выводам.

III

О ПРЕКРАСНОЙ ПРИРОДЕ КАК ПРЕДМЕТЕ ИСКУССТВ, ОСНОВАННЫХ НА ПОДРАЖАНИИ

Я полагаю, что достаточно разъяснил, хоть кратко и сжато, как того требует мой предмет, что такое природа, годная для подражания. Перейдем теперь к вопросу о том, что такое прекрасная природа.

Поскольку моя цель — говорить о красоте лишь применительно к изящным искусствам и изящной словесности, притом скорее о красоте идеальной, чем о природной, я не обязан углубляться в исследование красоты вообще, ее сути, происхождения и определяющих ее свойств. Из того немногого, что я набросал по этому поводу во Введении, ясно видно, что я не надеюсь удовлетворить запросы истинных философов, чей ум не довольствуется гипотезами, предположениями и произвольными суждениями. Тем любопытным, кто захочет познакомиться с историей этого темного вопроса, я советую обратиться к замечательной речи француза Дидро, включенной в «Энциклопедию», и к ученым замечаниям дона Хосефа Николаса де Асары, известного литератора и политического деятеля, касательно «Трактата о красоте» его друга, прославленного художника Менгса.

К счастью, польза, которую можно извлечь из познания идеальной красоты, не зависит от того или иного мнения насчет красоты вообще. Выводы будут одни и те же при любой системе; как медицина одинаково пользует больного независимо от того, признает ли она в теории существование животного духа или отрицает его; придерживается ли мнения Лейбница о воздействии души на тело или же мнения Мальбранша либо Локка, так мои начала всегда будут истинными, мыслят ли при этом прекрасное, как Платон и бл. о. Августин или же как Круза, Андре, Вольф, Хатчесон, Дидро, Винкельман, Менгс или Асара.

Познание красоты в искусствах, основанных на подражании, не зависит от познания красоты вообще, потому что это два разных вида ее. Красота вообще абсолютна, красота в

искусстве сравнительна. Красота предметов в природе заключается в них самих, независимо от всякого соотношения или сличения; красота в искусстве — в соответствии подражания подлиннику. Вот почему, рассматривая скорее следствия, чем причины, я понимаю под прекрасным в искусствах не то, что является прекрасным в природе, но такое изображение, которое способно более или менее живо вызвать образ, идею или чувство, соответствующие намерениям каждого искусства. Художнику должно быть безразлично, Нарцисс его образец или Терсит, богиня Венера или старуха Канидия; важно лишь, чтобы зритель восхищался изображением и испытывал чувства, сходные с теми, какие возбудил бы в нем сам предмет. Исходя из этого же правила, я понимаю под *безобразным* не то, что считается таковым в природе, но такое подражание, которое не создает иллюзии и наслаждения, свойственных тому или иному искусству. В этом и в следующем разделе я подробней разъясню мою мысль и устраню сомнения, возникшие, быть может, из-за новизны моего объяснения.

Если бы, как утверждают многие актеры, прекрасное в искусствах подражания сводилось бы исключительно к прекрасному в природе, предметы не прекрасные не годились бы для подражания, а прекрасные по преимуществу наиболее подходили бы для него. Второй вывод был бы таков, что прекрасное для одного искусства прекрасно и для остальных, а уродливое для одного — уродливо для всех. Но я покажу на множестве примеров, что происходит как раз обратное.

Многие неприятные и даже отвратительные предметы природы обретают красоту в блистательном подражании. Есть ли, например, что-либо более отталкивающее, нежели образ Полифема в девятой песне «Одиссеи», когда, наевшись до отвала человечьим мясом и опорожнив два-три бурдюка вина, Циклоп валится навзничь посреди пещеры?

Тут повалился он навзничь, совсем опьянелый; и набок
Свисла могучая шея, и всепобеждающей силой
Сон овладел им; вино и куски человечьего мяса
Выбросил он из разинутой пасти, не в меру напившись [19].

Кого не стошнило бы при виде столь мерзкой картины в натуре? А между тем греческие стихи, коими Гомер живописует эту грязь, столь восхитительны, что два великих поэта, Еврипид и Овидий, сочли их достойными подражания: Еврипид в сатировой драме «Киклоп» [20], а Овидий в

четырнадцатой книге «Метаморфоз»[21]. Кто не убежал бы за сто миль, зажав нос, от пещеры Аверна, описанной Вергилием?

Вход в пещеру меж скал зиял глубоким провалом,
Озеро путь преграждало к нему и темная роща.
Птица над ним ни одна пролететь не могла безопасно,
Мчась на проворных крылах,— ибо черной бездны дыханье,
Все отравляя, неслось до высоких сводов небесных * [22].

Но кто не был бы счастлив оказаться на месте латинского поэта, сочинившего божественные стихи, которые восхищают читателей своей красотой и умеряют, так сказать, смрад преисподней?

Приведу примеры из других искусств. Кто без содрогания взирал бы на несчастного Лаокоона и его сыновей, слышал бы ужасный свист змей, раздиравших их тела, внимал жалобным воплям погибавших и видел ядовитый гной, струившийся из ран? Однако знаменитая скульптурная группа в Ватикане, изображающая эту жестокую сцену, не только не вызывает ужаса, но из всего собрания больше всего привлекает ценителей и доставляет им самое большое удовольствие. У кого душа не разорвалась бы от горя, доведись ему увидеть собственными глазами, как дочери Даная убивали своих мужей? А тот же сюжет, воплощенный с большой силой в лирической драме Риньери Кальсабиджи «Данаиды» и положенный на музыку знаменитым Миллико, вызывал в Неаполе особое восхищение очарованных слушателей.

Эта нравственная особенность, благодаря коей гадкое становится для нас приятным и мы упиваемся в портрете тем, что оттолкнуло бы нас в подлиннике, проистекает от различных причин, но мне сейчас несподручно, да и времени нет на них останавливаться. Возможно, главные из этих причин — наслаждение, испытываемое душой при виде подражания; удовлетворение оттого, что подражание дает обильную пищу нашей способности суждения и сравнения; неполнота иллюзии, всегда оставляющая лазейку нашему уму, который сознает, что зримое и слышимое нами не подлинно; и, наконец, сама магия искусства и изобретательность мастера, каковые красотой композиции и совокупностью доставляемых удовольствий уничтожают или по крайней мере смягчают неприятное впечатление, кото-

* Энеида, VI, 237.

рое мы получили бы от действительного присутствия изображенных предметов.

Итак, множество вещей в природе, безобразные сами по себе, становятся прекрасными в подражании. Излишне добавлять, что меняется не суть самой вещи, но лишь впечатление, производимое ею в подражании: то, что было мерзким и ужасным в натуре, становится приятным и милым для нас в изображении художника. По той же самой причине есть вещи прекрасные в одном роде подражания, но безобразные, коль скоро их перемещают в другой род.

Например, выражение Горация, написавшего об Эвре, что он

над морем Сицилийским мчался верхом[23],

исполнено несравненной лирической красоты; но если скульптор изобразит ветер в облике всадника, скачущего по морю, образ покажется нам не только вычурным, но попросту смешным.

Стихи, которыми Вергилий рисует Нептуна, укрощающего бурю:

Слышит Нептун между тем, как шумит возмущенное море,
Чует, что воля дана непогоде, что вдруг всколыхнулись
Воды до самых глубин,— и в тревоге тяжкой, желая
Царство свое обозреть, над волнами он голову поднял * [24],

чаруют нас своей ясностью, величием и гармонией; но если живописец покажет над водой лишь голову бога морей, мы легко примем ее не за главу Нептуна, коя, венчая великолепную его фигуру, внушает нам идею о властелине водной стихии, брате Юпитера,—но за отрубленную голову Олоферна, ибо преломление визирных линий на поверхности бурного моря неизбежно произведет такое впечатление.

Лаокоон у того же поэта, вопящий от боли, когда змеи рвут на куски его тело:

Вопль, повергающий в дрожь, до звезд подъемлет несчастный,—
Так ревет и неверный топор из загривка стремится
Вытрясти раненый бык, убегая от места закланья ** [25],

есть образ—не говоря уже о красоте стихосложения—вполне законный в поэзии, каковая может и должна рисовать все естественные проявления страстей, если они мощны, не противоречат характеру героя и не противны вооб-

* Энеид. I.
** Энеид. II. 222.

ражению. Не то в скульптуре: скульптор будет вынужден, чтобы изобразить эти истошные вопли, изваять широко открытым рот статуи и безобразно исказить ее лицо, что оттолкнет зрителей. Вот почему мастер, создавший знаменитую ватиканскую группу, зная, что обращается к зрению, а не к слуху, мудро избежал всякого намека на крик; как верно подметил Винкельман *, скульптор изваял своего героя лишь слегка приоткрывшим рот для стона, а не для крика, чем придал лицу Лаокоона выражение высокого достоинства и благородства.

Одно это обстоятельство уже определяет различные позы Лаокоона у Агесандра и у Вергилия, и вовсе нет надобности осыпать поэта упреками, как это сделал безымянный итальянский автор **, коий обвиняет Вергилия в недостатке стоицизма, ибо он заставил реветь брата Анхиза, жреца Нептуна, как будто такое родство и такая должность притупляют чувствительность или запрещают жаловаться на жестокие муки. Можно было бы требовать подобной твердости духа от полубога или героя; но из каких строк Вергилия, из какого мифологического предания явствует, что Лаокоон был героем или полубогом? Поэт везде изображает его обыкновенным человеком, без всяких героических черт; зачем же требовать, чтобы Вергилий сам себе противоречил, наделив его стойкостью, какой едва можно ожидать от Геркулеса, Катона или Сократа? Пользуясь логикой нашего современного Аристарха, можно с равным основанием упрекнуть Агесандра за то, что он погрешил против истины, даровав Лаокоону величие, для которого нет данных ни в предании, ни в истории. Еще справедливей было бы обвинить скульптора в том, что он изобразил Лаокоона нагим, нарушив не только пристойность, но и всякое правдоподобие, ибо совершенно невероятно, чтобы жрец Нептуна нагим вышел на берег моря, где находилось столько знатных троянцев. Однако просвещенный критик, постигший суть, а не одну лишь видимость правил Менгса и Зульцера, равно воздержался бы как от необдуманного порицания Вергилия, так и от вышеприведенных упреков Агесандру. Рассудив, что цель искусств не точная копия индивидов природы, но подражание ей при

* «Размышления о живописи и скульптуре».

** «Искусство рассмотрения искусства согласно принципам Менгса и Зульцера».

помощи определенной материи или инструмента, он заключит отсюда, что в подражании необходимо считаться с природой этого инструмента; что правила, мешающие выразительности, противны духу искусств и следовать им не должно; что фигура Лаокоона в парадном одеянии жреца была бы приличней и естественней, но не столь ярко показывала бы искусство ваятеля как обнаженная, и, наконец, что скульптор, вынужденный изобразить лицо своего героя в какой-то один момент, весьма разумно выбрал миг наибольшего достоинства и благородства; Вергилий же, имевший возможность рисовать не только неподвижные тела, но и последовательные их движения, поступил правильно, описав стенания, вырванные у Лаокоона болью, чем сообщил стихотворной картине разнообразие и живость, каких не мог придать своей группе Агесандр.

Это соображение подтверждается и примерами из других искусств. Прекраснейший образ Камоэнса:

Грохоча по ложбинам[26],

передающий столь удачно грохот артиллерии, когда звук разносится окрест, оказал бы совершенно противоположное воздействие в музыке, где невозможно изобразить это распространение звука, не впадая в путаницу и диссонансы. Точно так же всякий человек, наделенный вкусом, признает, что ссора между Аяксом и Улиссом из-за щита Ахиллеса, изложенная в тринадцатой книге «Метаморфоз», — одно из самых чудесных мест этой поэмы[27]; но вряд ли мы удержимся от смеха, увидав ту же сцену в пантомиме, ибо бессловесное искусство танца превратит полный силы и красноречия спор двух древних греков в немую сцену канатных плясунов или марионеток. Вне всякого сомнения, следующий отрывок из Сервантеса: «Как только коню и ослику удавалось сойтись вместе, они начинали друг друга почесывать, а потом усталый и довольный Росинант клал свою шею на шею ослика, так что с другой стороны она торчала по крайней мере на локоть, и, задумчиво смотря в землю, простаивали они в таком положении дня по три»[28] по естественности и живости не уступает самым остроумным портретам Свифта и Лукиана. Но я сильно сомневаюсь, чтобы подобная поза животных и длиннющая шея Росинанта понравились бы публике на картине, напиши ее хоть сам Веласкес или Мурильо.

Напротив, многие предметы, безобразные и отталкива-

ющие в одном роде искусств, совершенно преображаются, получая красоту и прелесть, когда их переносят в другой род. Нестерпим был бы, например, в живописи или скульптуре образ Полифема, перемалывающего зубами кости одного из спутников Улисса: при виде чудовищной смрадной пасти гиганта с застрявшим в ней человеком, при виде грязной крови, ручьем стекающей на подбородок и грудь циклопа, всякого охватил бы ужас. А тот же сюжет, столь ужасный и отталкивающий, становится перлом красоты под пером Вергилия:

Видел я сам, как двоих из наших спутников сразу
Взял он огромной рукой, на спине развалившись в пещере;
Брызнувшей кровью порог окропив, тела их о скалы
Он раздробил и жевал истекавшие черною жижей
Члены, и теплая плоть под зубами его трепетала * [29].

Если бы Гендель, Глюк, Перголези или Иоммелли захотели поведать в музыке о смерти Ипполита и прискорбных обстоятельствах, ее сопровождавших, я уверен, что при всем своем таланте они создали бы картину несовершенную и расплывчатую, и она не трогала бы душу, разве что слова пришли бы на помощь музыке. Но прочитайте описание этой смерти у великого Расина в его знаменитой трагедии «Федра», где Терамен рассказывает о ней Тезею:

Задумчив ехал он дорогой на Микены.
Он вожжи опустил, как миновали стены,
И чудо-жеребцы, привыкшие к тому,
Чтоб и в горячности покорствовать ему,
Со взором пасмурным, с опущенною мордой
Теперь как бы слились с его печалью гордой [30],

и вы признаете, что на французском Парнасе нет творения, превосходящего эти изумительные стихи. Впрочем, я имею в виду лишь поэтическую красоту стиля, ибо можно поспорить, уместен ли при данных обстоятельствах рассказ столь высокопарный.

Точно так же многие вещи, пошлые и даже непристойные в поэзии, чудесны в музыке, что на каждом шагу можно наблюдать в операх, которые итальянцы зовут «буфф», где немало арий и речитативов без всяких поэтических достоинств вызывают восторг публики, будучи положены на музыку Паизьелло, Сарти, Пиччини и другими великими маэстро. А скульптура и пантомима прескверно изобрази-

* Энеид. III.

ли бы некоторые предметы, великолепные в поэзии. Какой танцовщик или скульптор в силах будет передать содержание таких стихов Горация:

Не для того ли тень сочетается
Сосны огромной с тополя белого
Отрадной тенью, не к тому ли
Гибкий ручей в берегах играет[31].

Как выразить пируэтом или ударом резца «отрадную тень», «сочетание теней» или «игру гибкого ручья»?

А между тем приведенный отрывок — одна из самых удачных картин латинского лирика, и вряд ли пейзажисты вызывали своими холстами наслаждение, которое испытывает ценитель, читая стихи Горация.

Упомянутое разнообразие прекрасных предметов выступает не только при сравнении одного искусства с другими, но и в пределах одного и того же рода. Многим вещам драматическая поэзия не могла бы подражать, не оскорбляя воображения и взора, а поэзия повествовательная делает их не только приемлемыми, но и приятными. Кто вынес бы на сцене такое зрелище: свирепый Атрей на глазах у публики рубит на части тело сына Фиеста, варит в котле и подает на пиру своему брату? Кто не упал бы в обморок, увидав, как жестокая Медея убивает своих детей и с колесницы швыряет Ясону растерзанные останки несчастных? Мы познаем здесь справедливость наставления Горация:

Пусть малюток детей не при всех убивает Медея,
Пусть нечестивый Атрей человечьего мяса не варит... *[32]

Однако подобные сюжеты, разработанные превосходными поэтами, не только не вызывают у нас ужаса, но услаждают красотой повествования. Во второй книге «Генриады» Вольтера описание жестокой резни, учиненной по приказу королевы Екатерины Медичи в печально памятную Варфоломеевскую ночь, — одно из лучших мест поэмы **; но, пожелай Вольтер перевести свой рассказ в действие и представить взору в трагедии, зрители умерли бы от страха. Это правило справедливо также для музыки, которая, когда не может подражать предметам одним способом, под-

* Гораций, Поэтика. 185.

** Я хвалю лишь его поэтические достоинства, не входя в рассмотрение дерзких и непристойных максим, коими изобилует сие повествование.

ражает другим. Сколько свойств звучащих тел, например, передают инструменты, но не в силах передать пение! Рев бурного моря, вой хищных зверей, грохот громов в облаках при вспышке молнии, свист ветра среди деревьев густого леса, журчание ручейка, бегущего по гальке, многоголосые хоры пташек и бесконечное множество других предметов оркестр изображает с величайшим изяществом, а в пении они немыслимы без аффектации и вычурности. Если бы певец захотел трелями или скачками голоса выразить те же звуки природы, он вместо рукоплесканий снискал бы лишь насмешки и глумление публики.

Эти примеры и многие другие, на которые можно было бы сослаться, доказывают, что прекрасное в природе не всегда прекрасно в искусствах и что прекрасная природа не одна и та же для разных искусств. Так как многие вещи кажутся нам прекрасными лишь благодаря подражанию и мастерству художника и так как каждое искусство имеет свой особый инструмент, более или менее гибкий, более или менее приспособленный к избранному роду подражания, не приходится удивляться, что среди предметов природы, годных для подражания, многие, будучи безобразны в действительности, становятся красивыми в подражании, а многие другие прекрасны для одного искусства, но безобразны для другого.

Отсюда вытекает, во-первых, что основное правило аббата Батте — в его снискавшем хвалу труде, озаглавленном «Изящные искусства, сведенные к одному началу» *,— не только недостаточно, но и глубоко ложно; предполагая, что годны для подражания те предметы природы, кои вызывают у нас идеи единства, разнообразия, симметрии и совершенства, г-н Батте заключает, что лишь красота и добро суть предметы подражания в искусствах — утверждение, опровергаемое каждой страницей истории изящных искусств и изящной словесности. То же самое скажу и о мнении знаменитого берлинского еврея Моисея Мендельсона, прозванного у себя на родине немецким Платоном; в своем философском трактате о взаимосвязи гуманитарных знаний и изящных искусств, переведенном почти на все европейские языки, Мендельсон принимает за аксиому, что «характер и суть тех и других состоят в чувственном выражении совершенства». Приведенные выше примеры с По-

* Том I, разд. 2, ном. 2.

лифемом, пещерой преисподней, Лаокооном, убийством Данаидами своих мужей показывают, как неосновательно это суждение применительно к предметам физическим; а картины, коими восхищается весь мир в «Тартюфе» и «Скупом» Мольера, образ Яго в «Отелло» Шекспира, «Магомет» и «Катилина» Вольтера, Ловелас в «Кларисе» Ричардсона и множество других доказывают, что оно неосновательно и для предметов нравственных, ибо эти образы бесконечно далеки от «чувственного выражения совершенства» и, скорее, являют собой чувственный портрет наибольшей гнусности и мерзости, имеющейся в природе. Заблуждение означенных авторов и их приверженцев порождено неполнотой их идей как о природе, годной для подражания, так и о самом подражании; во-первых, они сочли, что лишь прекрасные предметы способны обретать выразительность и изящество, не учтя воздействия искусства на вещи и способ их изображения; во-вторых, они решили, что во всех искусствах надлежит соблюдать одни и те же законы, несмотря на явные различия между инструментами, а значит, и между возможностями подражания.

Итак, второй наш вывод: как нет всеобщей и абсолютной красоты для подражания, так нет и природы, абсолютно и всеобъемлюще безобразной; отвлеченные понятия красоты и безобразия следует брать в сравнении, то есть в соотношении с целью, инструментом и средствами каждого искусства. Фидию и Микеланджело Буонарроти непонятно было бы, как превосходная певица из женских криков составляет мелодию столь выразительную, что слезы навертываются на глаза слушателей. Гайдн и Новерр не знали бы, что делать с бесформенным куском мрамора, и не нашли бы в этой неотесанной глыбе красоты, достойной подражания. А из того же мрамора, грубого на вид, скульптор Пигмалион изваял бы тело Галатеи, столь пропорциональное и прекрасное, что оно поработило бы самого художника, вынудив его молить богов: да вдохнут в это чудо искусства жизнь — единственное, чего ему недостает.

IV

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРЕДЫДУЩЕЙ. РАЗЛИЧНЫЕ СТЕПЕНИ ПОДРАЖАНИЯ. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ИДЕАЛЬНОЙ КРАСОТЫ

Удивительное превращение безобразного в прекрасное достигается путем подражания, и для того, чтобы последнее удалось, художнику необходимо учесть четыре обстоятельства: во-первых, характер и гибкость избранного инструмента; во-вторых, помехи, которые следует устранить для достижения нужного результата; в-третьих, степень подлинной красоты в том роде предметов природы, коему он хочет подражать; в-четвертых, какую дополнительную красоту может придать названным предметам искусство и воображение художника.

Первое обстоятельство следует учесть, дабы не преступать границ искусства и не насиловать свой инструмент, заставляя его изображать то, чего он по самой своей сути изобразить не может — как если бы скульптор захотел передать в бронзе симфонию Люлли либо танцовщик пируэтом — любовь к родине Курция или Регула. Яркий пример подобной оплошности в поэзии дает Аристофан в комедии «Птицы», где следующим образом подражает пению пернатых:

Эпопопопопопопопопой,
Ио ио, ито ито ито ито...
Тио, тио, тио, тио, тио, тио, тио, тио [33],

в чем нет ничего поэтического и даже просто дельного, так же как нет ни изящества, ни правдоподобия в подражании кваканью лягушек у французского поэта Жана-Батиста Руссо:

Брек, брек, коакс, коакс.

В музыке широко известны извращающие ее суть опыты иезуита Кастеля, который, желая передать в красках свойства звуков, изобрел пресловутый цветовой клавесин, где оптика заменяла гармонию, а разнообразие музыкальных тонов выражалось разнообразием цветов.

Второе обстоятельство художник должен изучать, дабы соотнести свой инструмент с намеченной целью. Природа, создавая вещи, заботилась лишь о нуждах индивидов, а не об использовании ее творений в искусствах, и придала своим детищам известные особенности, не имеющие с искусствами ничего общего. Она сказала материи: «Я извлекла тебя из небытия, дабы ты во мне одной признала своего творца. Я даю тебе некоторые характерные и неизменные свойства, кои составят твою суть, и другие, способные изменяться в зависимости от различных обстоятельств, в каких ты окажешься. Я наделяю тебя склонностью к движению, кою ты должна рассматривать как главное начало своих действий. При первом его толчке, переданном всем твоим составным частям, ты увидишь, как в лоне твоем рождаются и умирают бесчисленные создания, чье назначение — украшать сотворенную мною вселенную и отвечать — как по отдельности, так и в совокупности — высоким целям, которые я поставила перед собой, извлекая тебя на свет бытия и жизни. Довольствуясь этими общими заложенными в тебя законами, я предоставляю частным законам движения действовать в соответствии с их требованиями, и от необходимости повиноваться им избавлю лишь духовные субстанции, кои я сотворила свободными, ибо назначение их более возвышенное». Из такого распорядка в природе вытекает, что род человеческий — лишь малая частица чертежа вселенной, а прочие вещи были сотворены в соответствии с их собственным назначением, независимо от воли и намерений человека; поэтому, когда человек хочет ими воспользоваться, он натыкается на множество вредных для него, неприятных или непокорных, а в других случаях требуется много ума и не меньший труд, чтобы подчинить их определенной цели. К последнему разряду относятся те, что служат первичной материей для искусств, основанных на подражании, и когда художник хочет приспособить их к своему замыслу, он вынужден обрабатывать их, устраняя естественные препоны, встающие на его пути. Так, скульптор стесывает ненужные части камня, музыкант очищает голос от резких и несоразмерных модуляций, танцовщик выбирает наиболее симметричные движения, живописец изгоняет из своей палитры слишком мрачные и грязные тона, поэт избегает отвратительных образов, а актер ищет наиболее подходящие жесты и позы, отбрасывая грубые.

Но художнику недостаточно очистить инструмент от изъянов, надо еще сообщить ему степень красоты, необходимую для удовольствия от подражания. Для этого он должен со всем тщанием изучать окружающие его предметы, дабы как можно меньше удаляться от естественного и не прибегать к фантазии там, где образцы для подражания есть в натуре, — порок, в который впадают художники с дурным вкусом, предпочитающие капризы своего воображения физическим и нравственным совершенствам, каковые они нашли бы в природе, если бы поискали. Ведь, как было сказано выше *, красота в природе, взятой в целом, безгранична и почти неисчерпаема; свойства, не присущие одному индивиду, отыщутся в другом, и переход от одной степени красоты к другой, высшей, не составит труда для того, кто сравнит между собой и соразмерит создания природы: счастье должно совершенно изменить художнику, чтобы он, наблюдая эти создания с должным вниманием и терпением, не нашел там необходимого для прекрасного и изящного воспроизведения **

Если же художник не найдет в природных вещах того, что потребно ему для достижения задуманного, он должен искусством восполнить изъяны подлинника: либо перенося на свой предмет и сосредоточивая в нем одном красоты, рассеянные по другим предметам того же рода, либо черпая в собственной фантазии вымышленные совершенства, но так, чтобы они отвечали природе воспроизводимого предмета. Тогда идеальная красота целого будет состоять из природных красот в частностях согласно правилу Аристотеля: «Самое лучшее состоит в том, чтобы в каждом отдельном роде соразмеряться с остальными». Этот род подражания Платон называет «фантастическим», имея в виду подражание всеобщему в природе[34]; сюда входит все то, что, не существуя ни в одном отдельно взятом индивиде, получает форму и бытие от фантазии художника, каковой измышляет натуру воображаемую, но не невозможную и сходную с природной, хотя в природе и не существующую. Тот же философ отличает этот род подражания от подражания «икастического», то есть от подражания частному, охватывающего подлинные действия и вещи, как они находятся в природе, искусстве или истории ***[35]

* § 2.

** На этом вопросе мы подробнее остановимся в предпоследнем разделе.

*** В своем диалоге под названием «Софист».

Из сказанного до сих пор вытекает, что есть четыре степени подражания. Первая, самая низшая, имеет место в том случае, если художнику, который подражает природе, не удается выразить ее такой, как она есть. Вторая степень — когда художник копирует природу как она есть, ни больше, ни меньше. Третья — когда художник отбирает свойства различных предметов, дабы собрать их в одном. Четвертая — когда он совершенствует свой образец, придавая ему вымышленные атрибуты, почерпнутые из известных сюжетов либо из собственной фантазии.

Итак, если не ошибаюсь, я доказал с возможной ясностью следующие положения:

1) Назначение искусств, основанных на подражании,— подражать природе.

2) Подражание не должно быть копией.

3) Природа, которой подражают, должна быть прекрасной; я изложил также, в каком смысле следует понимать красоту.

4) Как правило, в природе нет единичного творения, которое содержало бы все атрибуты красоты.

5) Прекрасное в одном роде подражания может быть безобразным в другом и наоборот, ибо предметы, уродливые для одного органа чувств, становятся прекрасными при удачном перемещении.

6) Означенное перемещение или превращение есть дело искусства и художника.

Необходимо было доказать перечисленные положения, прежде чем приступить к определению идеальной красоты, как для того, чтобы предварительно выяснить подчиненные идеи, из которых оно составляется, так и для того, чтобы избежать порочной привычки многих метафизиков, каковые, предпочитая синтетический метод аналитическому, начинают с утверждения того, что сначала надо было уразуметь; потом это приводит к беспорядку, неясности, неточности и софизму, когда выдают за истину то, что надо доказать, — недостатки, весьма распространенные у большинства современных писателей, рассуждающих на отвлеченные темы. Итак, мы теперь можем без колебаний перейти к определению идеальной красоты, каковая, взятая как родовое понятие, есть *прообраз или мысленный образец совершенства, возникающий в уме человека, после того как он сравнил и собрал воедино совершенства индивидов.* Но так как из вышеприведенных доводов и примеров явствует,

что совершенство предметов, годных для искусства, не то же самое, что совершенство предметов природных, к определению свойственной им идеальной красоты надо добавить это различие. Тогда идеальная красота, рассматриваемая как таковая и в соответствии с настоящим исследованием, есть не что иное, как *мысленный образец совершенства, прилагаемый художником к произведениям искусств: под совершенством же понимается все то, что в подражании способно вызвать с возможной наглядностью образ, идею или чувство, в соответствии с целью и инструментом каждого из искусств.*

Если мне посчастливилось изъясниться до сих пор с достаточной ясностью, нет нужды тратить больше времени на определение.

Прекрасное целое должно слагаться из составных частей так, чтобы каждая из них увеличивала его красоту. Следовательно, кроме прообраза совершенства, который получается из совокупности атрибутов данного предмета, необходимо учесть также образец совершенства, к которому можно свести составляющие его элементы. Итак, в каждом произведении художника возможны два рода идеальной красоты: один получается от способа, каким художник сумел согласовать части в отношении к целому; другой — от умения, с каким расположены части сами по себе; короче говоря, есть идеальная красота замысла и идеальная красота исполнения. Нет произведения искусства, где не проявлялся бы больше или меньше один из упомянутых родов. Лучшие же и наиболее совершенные те, в коих братски сочетаются один и другой.

Следовательно, деление художников на натуралистов и идеалистов — предрассудок, порожденный тем, что над этой темой мало размышляют. Предрассудок, говорю я, ибо нет идеалиста, который не брал бы у природы элементы для своего мысленного образца, как нет натуралиста, который не добавлял бы идеальное к своим портретам, сколь бы схожи и близки к натуре они ни были. Так что всякий натуралист есть идеалист в исполнении, а всякий идеалист неизбежно становится натуралистом, избирая первоначальную материю своего подражания. Если это ходячее различение и имеет какое-нибудь основание, то лишь количественно: каждый художник вводит в свои творения большую или меньшую долю идеальной красоты и украшает их различными ее родами. Идеалистами зовут по преимуще-

ству тех, у кого идеализированы главные части, то есть вымысел, композиция и рисунок; а натуралистами — тех, кто в этом плане не прибавляет ничего к природе, хотя добавляет к другим второстепенным частям. Так, не считают идеалистом мастера портретов, даже если он широко пользуется идеальным в колорите, светотени и одеяниях; не считают идеалистом и поэта, если он не силен в вымысле, хотя бы стихи его и суждения были превосходны. Однако это вульгарное употребление слов не должно влиять на философское истолкование вещей; необходимо признать, как мы отметили выше, что нет и не может быть ни одного произведения искусства, где не наличествовали бы оба элемента:

[Ни] дарованье без школы хорошей плодов не приносит:
Друг за друга держась, всегда и во всем они вместе *[36].

Чтобы убедиться в этой истине, достаточно вспомнить доказанное выше: труд художника должен быть подражанием, а не копией; подражание по самой своей идее непременно должно возвышаться над заурядной природой, приспосабливая ее к цели, которую ставит перед собой искусство.

Хотя изложенные правила кажутся мне очевидными, они станут еще ясней в применении к каждому из искусств в отдельности, на наглядных примерах.

V

ИДЕАЛЬНОЕ В ПОЭЗИИ

Идеальная красота в поэзии состоит в совершенствовании природы, которой поэзия подражает в стихах, при помощи метра, своего инструмента. Главных объектов подражания четыре: события, нравы, речи героев и язык в целом: стало быть, в поэзии есть четыре рода идеальной красоты.

Идеальная красота в событиях состоит в том, чтобы при помощи фабулы или того, что называется интригой, вызвать у читателя наибольший интерес к сюжету поэмы

* Горац.: Поэт., 410.

и восхищение им. Если же исторические данные не дают такого материала, поэт должен отойти от истории и искать по всей вселенной особенности, наиболее пригодные для достижения цели. Во время осады Иерусалима войсками крестоносцев не произошло ничего из ряду вон выходящего, отличного от прочих осад; но так как эти события сами по себе не могли привести читателей в восторг, великий Торквато Тассо дополнил гением и фантазией изъяны естественного и, охватив небо, ад, ангелов, демонов, волшебство, соблазны порока, человеческие добродетели и страсти, украсил и обогатил всем этим свой сюжет. Камоэнс из предмета столь заурядного, как сладострастие, которому предались спутники Васко де Гамы, создал чудесный эпизод с плавучим островом Венеры (в девятой книге «Лузиад»), и я сомневаюсь, чтобы во всей новой поэзии нашлось что-либо достойное сравнения с ним.

Идеальная красота в изображении нравов имеет место в том случае, когда поэт, рисуя характеры своих персонажей, не списывает их с того или иного индивида, но собирает наиболее выдающиеся нравственные качества людей, будь то пороки или добродетели, и составляет мысленный прототип, к коему прилагает их. В этом смысле Фемистокл и Регул у Метастазио суть два образца идеальной красоты, ибо поэт усовершенствовал то, что повествует о них история, в анналах которой они не выступают столь великими, щедрыми и любящими отечество, как изображает их поэт, да и все их поступки не столь благородны. То же скажу и о нравах порочных, каковые всегда живописуют с преувеличением обычных природных свойств. Так, например, среди людей есть множество скупцов, но ни один не доходит в своей скупости до таких крайностей, как Эвклион в «Кладе» Плавта, который «считал себя разоренным и погибшим, если от его головешек отлетал дым. Ложась спать, он затыкал себе рот, чтобы не вырвалось дыхание, и плакал, если при умывании проливал воду».

Подумай сам: кричит, богов,
Людей зовет в свидетели немедленно,
Что он погиб, под корень срезан, чуть дымок
Под чугунком его наружу вылетит!
А спать идет — повяжет рот мешком.
. . . .
Чуть умываться, плачет: воду жаль пролить! * [37]

* Акт 2, сцена 4.

В своем жанре этот характер то же, что Ахиллес, Эней и Годфрид Бульонский в своем. Другой замечательный пример идеальной красоты при изображении нравов мы находим в «Мессиаде» Клопштока, где так описывается смерть атеиста, персонажа странного, которого трудно было изобразить средствами поэзии: «Грозный враг приближается к нему, лошадь под ним падает, раздается страшный скрежет оружия, вопят умирающие, неистовствуют кровожадные убийцы, молния прорезает облака, — все это увеличивает его ужас и смятение. Смертельно раненный, повергнутый на груду трупов, он ждал с минуты на минуту погружения в бездну небытия. Однако он приподнимается над землей, как змея, он все еще дышит, мыслит, проклинает свое злосчастное существование и ослабевшими, почти ледяными руками бросает в небо собственную кровь. «О, боже!» — кричит он, кощунствуя, ибо, произнося имя господне, он хотел отрицать бога». Клопшток, как видим, изобразил не рядового воина секты, но рьяного поборника атеизма, с наиболее вопиющими чертами безбожника. Другой не менее выразительный портрет атеиста в действии содержится в нашей испанской комедии «Каменный гость», где характер дона Хуана Теноръо — самый театральный из всех, какие представали перед зрителем на подмостках с тех пор, как в мире появились представления. Вот наилучшее тому доказательство — почти все европейские народы перевели эту комедию на свои языки.

Идеальное в речи героев выступает в афоризмах или мыслях, приписываемых данному персонажу, причем они всегда выпуклее и значительнее тех, к каким обычно прибегают люди в подобных обстоятельствах. В этом роде красоты несравненен был наш испанский поэт Лукан. Ни у одного древнего оратора или поэта герои не говорят с таким благородством и величием, как у вдохновенного и изящного автора «Фарсалии». В его Корнелии сосредоточено все величие, на какое только была способна в те времена душа римлянки. Его Цезарь — человек для того и рожденный, чтобы весь политический мир онемел. Рассуждения его Катона — величавая и звучная музыка, низвергающаяся с вершины Олимпа, дабы потрясти воображение читателей. Даже второстепенные персонажи сохраняют удивительную силу духа. Кто ожидал бы таких речей от Афрания, полководца партии Помпея, побежденного Цезарем?

...сам припадая к стопам победителя. Все же величьем,
Несокрушенным в беде,— полны о пощаде моленья.
Между удачей былой и злосчастьем новым стоит он,
Хоть побежденный — но вождь, и милости просит спокойно.
«Если бы судьбы меня, опозорив, врагу подчинили,
Я бы отважной рукой погибель привлечь не замедлил.
Ныне ж причина мне есть молить о спасении, Цезарь,
Ибо считаю тебя достойным, чтоб жизнь даровать нам» * [38].

По части идеальной красоты речей великим подражателем Лукана был француз Пьер Корнель. Его трагедии полны прекраснейших мест, восхищающих читателя. Пусть послужит примером следующий отрывок из знаменитой сцены «Цинны», где Август прощает своего фаворита, подло его предавшего:

О небо, неужель мне суждено судьбою
Еще изменников увидеть пред собою?
Пусть злобный рок зовет сам ад в громах, в огне,
Собой владею я, и мир покорен мне.
Я крепко власть держу. В грядущем сохранится
Моей победы день. Я вправе им гордиться.
Свой справедливый гнев я превозмог сейчас.
Пусть весть о том дойдет, потомки, и до вас.
Дай руку, Цинна, мне, останемся друзьями!
Врагу я жизнь дарю. Нет злобы между нами.
Пусть низким замыслом чернишь ты мысль свою,
Убийце своему я снова жизнь даю.
Начнем мы спор иной. Пусть каждый в нем узнает,
Кто лучше: кто дает иль тот, кто получает ** [39].

Из приведенной цитаты читатель сам видит, что вряд ли Август на самом деле рассуждал столь возвышенно и блистательно, а стало быть, поэт дополнил природу своей фантазией, изобразив не столько истинное, сколько правдоподобное или возможное. Так же поступали великие комедиографы, рисуя характеры смешные или отвратительные; среди множества примеров, которые можно было бы взять у Плавта и Мольера, наиболее примечательным я считаю характер Тартюфа, ибо ни один автор комедий из древних или новых писателей и близко не подошел к нему по красоте.

Превосходные вещи в этом роде есть также у наших испанских комиков.

Идеальная красота языка состоит в отборе таких слов,

* Фарс. п. IV, 340.
** Акт I, сцена последняя.

которые с наибольшей живостью и ясностью передают чувственные свойства предметов; в сочетании и приятном сплетении этих слов; в уместности и правдоподобии переходов от одного тона к другому; в подвижности, стремительности, мощи и изяществе стиля; в гармонии и разнообразии периодов. Совокупность всех этих качеств пленяет и чарует нас в произведениях великих писателей; ею Гомер и Платон снискали поклонение греков, а Цицерон и Вергилий — латинян; она обеспечит бессмертие французскому языку в творениях Массильона, Паскаля, Боссюэ, Фенелона, Лафонтена и Расина; итальянскому — в сочинениях Данте, Петрарки, Боккаччо, Ариосто и Тассо, и она же поставит испанский язык вровень с наиболее прекрасными, если только литературный деспотизм не скует его позорными цепями рабства и если им всегда будут пользоваться писатели, подобные Оливе, Авиле, Луису де Гранаде, Луису де Леону, Мендосе, Мариане, Риваденейре, Гарсиласо, Эррере, Сервантесу и Архенсоле.

Чтобы отчетливее показать, в чем состоит идеальная красота языка, воспользуюсь тремя примерами, взятыми из трех наиболее известных у нас языков, то есть из испанского, латыни и французского.

Я всегда полагал, что там, где надо разъяснить отвлеченные идеи, применение их в жизни нагляднее, нежели поучения.

Эстебан де Вильегас, один из самых выдающихся писателей нашего Парнаса, блистательный переводчик Анакреонта и Гомера, сочинил среди прочих оду в сапфических стихах, дабы напомнить о себе некой Филиде. Послушайте, как украсил поэт тему столь заурядную:

Нежный житель нашей зеленой чащи,
гость апреля, робких цветов кумир,
сын Венеры, ветер ее дыханья,
кроткий эфир!

Если б знал ты, как я томлюсь, влюбленный,
ты, унесший пени мои божок,—
о, поведай нимфе моей, что в страсти
я изнемог!..[40]

Что так увлекает нас в этих стихах? Быть может, мысль? Нет, конечно, ибо она весьма заурядна и не интересует стороннего наблюдателя. Нам нравится привнесенное поэтом, нравится то, что он вдохнул живую душу в мельчайшие предметы; нравятся его меткие эпитеты; симметрия

строф, создающая ритм и отчетливей выявляющая гармонию; искусное членение речи, радующее легкостью и свободой; одним словом, — совокупность совершенств, способных пробудить в нас идею красоты.

Итальянский поэт прошлого века, описывая свирепую бурю, обрушившуюся на Рим, изъясняется так:

А небо стали тучи застилать,
кружились звезды по небесным сферам,
и грянул гром, войну пророча Риму... [41]

Сравним с этим точь-в-точь ту же идею у Вергилия в первой книге «Георгик»:

Часто, когда земледелец жнецов выводил уже в поле
Зрелое и уж срезал колосья с ломких соломин,
Видывал я: как в бою, все сразу, ветры сшибались,
С корнем посев, отягченный зерном, из земли вырывая,
Вверх и вширь его разнося,— так черные вихри
Носят колосья зимой пустые с летучей соломой.
Часто движется вод огромное по небу войско,
Страшные бури свои собирают с дождем беспросветным
Тучи, в выси накопясь, и вдруг низвергаются с неба
Ливнем таким, что богатый посев, всю работу воловью
Смоет,— канавы полны, пересохшие за лето реки
Ширятся шумно, кипит пучиной вздыхающей море.

Вот, так сказать, толкование первых полутора стихов итальянца; посмотрим, как Вергилий живописует остальное:

Сам же Отец посреди этой облачной ночи десницей
Мечет перуны свои, громада земли содроганьем
Потрясена; убегает зверье, а души людские
Наземь простер унизительный страх. Громовые стрелы
Разом Родопу, Афон и Керавнии пламенной горы
С неба разят — и стремителен Австр, и дождь непрогляден,
Волн прибой, и берег морской, и дубравы стенают * [42].

Этот замечательный пример показывает власть идеальной красоты стиля над душой читателя, которого она изумляет и восхищает. Древний и новый поэт воспроизводят одну и ту же картину и берут одинаковые обстоятельства; оба рисуют мрак и тучи; оба упоминают о громах, наводящих ужас на людей; но почему же новый поэт вызывает у нас смех, а древний услаждает, пленяет и чарует? Почему в стихах Фамиано Страды поэт кажется нам Пульчи-

* Георг., I, 316.

неллой Парнаса, а в стихах Вергилия — Аполлоном или Юпитером, держащим речь на совете богов? Причина одна: Страда в своем описании не позаботился подобрать уместные слова, живые и яркие образы, он не радует слух ни ритмом, ни гармонией, ни изяществом выражений, его строфа не движется с той стремительностью, какая потребна, дабы возбудить приятные ощущения. Вергилий же в своих божественных стихах соединил все самое гармоничное, звучное, живописное, разнообразное, возвышенное и прекрасное, что только нашлось в сокровищнице его языка, и соединил с таким мастерством, что, если бы понадобилось выдвинуть образец абсолютного совершенства поэтического стиля, я, не колеблясь ни минуты, назвал бы эти стихи.

Другой пример — Вольтер предлагал его для той же цели в прологе к «Марианне» — мы находим в превосходнейшей трагедии Расина «Федра». Ипполит объясняется в любви Ариции. Прадон, другой французский поэт той же эпохи, сочинил одноименную трагедию, где персонажи говорят примерно то же самое и поставлены почти в те же обстоятельства, что и у Расина. Но послушайте, как изъясняется герой у одного и другого поэта. Ипполит Прадона говорит:

Так время шло, а я, уста доверив брани,
хулил любовь и возносил хвалы Диане,
и, как дикарь, в пустынных уголках чащобных
на львов охотился и на медведей злобных.
Но с неких пор иную я познал заботу:
едва завижу вас — бросаю я охоту.
Она усладой мне служила, а сейчас
я ухожу в леса, чтобы мечтать о вас...

А Ипполит Расина:

Я, столь заносчиво восставший на любовь
И пленников ее клеймивший вновь и вновь,
Со скорбью видевший крушения людские,
Мечтавший с берега волненья зреть морские,—
Отныне общему закону подчинен.
Как бурно от себя я вихрем отнесен!
Неосторожный нрав смирен единым мигом,
И гордая душа теперь сама под игом.
Полгода, сам не свой, в постыднейшем пылу,
В себе самом ношу язвящую стрелу... [44].

Разве не видим мы в первом Ипполите влюбленного швейцарца, который, даже охваченный нежностью, не в

силах забыть суровость родных Альп? А во втором — изящного, просвещенного грека, чувства которого проявляются с большей силой благодаря воспитанию, наделившему его красноречием, столь же приятным, сколь убедительным? По сути, Расин говорит не больше, чем Прадон, но какая разница в способах выражения мысли у одного и другого! У Расина чистота языка, изящество стиля, мелодика стиха, равная Вергилиевой, создают образец красоты, до какого не поднялся пока ни один писатель Франции; у Прадона, нарисовавшего в избитых выражениях заурядные предметы, мы видим лишь картину, на которую никому не захочется взглянуть еще раз.

Перечисленные роды идеального в поэзии вовсе не обязательно присутствуют в каждом отдельном стихотворении. Лишь героическая поэма, требующая больше труда и искусства, нежели остальные, включает в себя все четыре рода; итак, в эпическом сочинении наличествуют идеальная красота замысла, нравов, речей и языка. Причем идеальное в замысле должно охватывать как соответствие между планом и целью сочинения, так и вмешательство сверхъестественных сил, порождающих неожиданное, чудесное или то, что подразумевал Петроний, говоря, что фантазия поэта должна свободно мчаться *«в потоке сказочных вымыслов по таинственным переходам, мимо святилищ богов»* *[45] В трагедию также входят эти четыре рода идеального, с той лишь разницей, что из замысла ее исключается чудесное, по крайней мере в современном театре, ищущем прежде всего правдоподобия; чудеса рассеяли бы внимание и разрушили интерес зрителей, мало склонных в наши дни попадаться в подобные ловушки. Так, всего авторитета Вольтера в искусстве трагедии не хватило на то, чтобы примирить парижан с тенью Нина, появляющейся в «Семирамиде»; при всем искусстве и блеске как в стиле, так и в ситуациях этой трагедии, ее не причислили к шедеврам вольтеровского театра, несмотря на все старания автора** Другие жанры поэзии включают лишь тот или иной род идеального. Дидактическая поэма

* В «Сатириконе»

** Это мнение полностью согласуется с мудрым замечанием Горация: *«Бог не должен сходить для развязки узлов пустяковых»* [46]. Хорошо известно, что греки не были слишком щепетильны в соблюдении этого правила; но изъян сей у них не от недостатка вкуса, но в силу соображений государственных, которые было бы долго объяснять.

не допускает ни чудесного, ни идеального в изображении нравов, разве что в кратком эпизоде, как, например, в мифе об Аристее, который Вергилий вставил в четвертую книгу «Георгик»[47]. Лукреций в своей поэме избегал их, равно как Поп в «Опыте о человеке» и Буало в «Поэтическом искусстве». То же скажу об эклоге, идиллии, песне, оде и других общепринятых жанрах поэзии, куда входит либо тот, либо другой род идеального, смотря по назначению каждого жанра; подробный их разбор не имеет касательства к нашему рассуждению.

Единственный род идеального, обязательный для каждого поэтического жанра, — это красота языка, ибо без нее всякое стихотворение будет лишь рифмованной прозой. Гораций так был убежден в этой истине, что оспаривал звание поэта у того, чей стиль сходен с обыкновенной речью.

Ты сам согласишься, что кто, нам подобно,
Пишет, как говорят, тот не может быть признан поэтом *[48]

Остальные части стихотворения — замысел, фабула, план и изречения — не обеспечат поэту прочной славы, если творению его не хватает хорошего стиля; напротив, часто один лишь язык, изящный и поэтичный, побуждает читателя восхищаться произведениями, несовершенными по построению и оснащению. Что еще и еще раз подтверждает мысль, высказанную в конце предыдущего раздела, то есть что в искусствах нет творения, куда бы не входило идеальное, а следовательно, нет и художника, достойного этого имени, который не был бы идеалистом.

VI

ИДЕАЛЬНОЕ В ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЕ

Хотя слово «идеальное» в подлинном своем значении столь же древнее, как само искусство живописи и скульптуры, еще чаще его стали прилагать к ним после трудов кавалера Менгса, в особенности после его суждений о Ти-

* Сатир. IV, кн. 1.

циане, Рафаэле и Корреджо. Постоянное созерцание красоты, — каковая, говорит его биограф *, всегда была главным предметом размышлений сего прославленного живописца, — дает ему неоспоримое право выступать наставником и руководителем, когда речь идет о подобных материях. Поэтому все, что будет сказано в данном разделе, — лишь комментарий к его мыслям; их кажущуюся темноту мы попытаемся прояснить, развеяв метафизический туман, которым Менгс иной раз их окутывает из-за своего пристрастия к системам Платона, Лейбница и Вольфа, а также из-за слишком поспешного согласия с мнениями своего друга, знаменитого Винкельмана.

Греки, вне всякого сомнения, знали это возвышенное начало живописи и скульптуры, и знали превосходно. Платон определил это с ясностью, исключающей всякие возражения, сказав, что живописец, который захотел бы внушить нам идею красоты при помощи портрета одной женщины, как бы прекрасна она ни была, дал бы образ лишь части красоты, но не красоты всеобщей и совершенной [49]. Комментатор Платона Прокл добавляет, что образец абсолютной красоты находится не в зримом мире, но в душе человеческой, где запечатлел его верховный творец всего прекрасного.

Аристотель, следуя тому же правилу, также полагал, что хорошие живописцы, придавая фигурам истинные формы и пропорции, делают их красивее, чем они есть, ибо берут за норму всеобъемлющую природу, а не отдельного индивида [50]

Если поразмыслить над воодушевлением, с каким греки изыскивали наиболее прекрасное во всех родах, мы придем к выводу, что, исчерпав в подражании самое законченное и прекрасное в природе, они воспаряли духом над материальным миром, направляя полет к другому виду совершенства, более возвышенному. Не останавливаясь здесь на влиянии умеренного, мягкого климата, тонких вин и здоровой пищи на тела греков; умалчивая о гибкости их мускулов, ловкости членов, живости воображения, счастливой настроенности органов чувств, которые воспринимают и увеличивают красоту, — словом, обо всем, что необходимо было для создания музыки столь выразительной и столь гармоничного и красочного языка, — скажем лишь, что их

* Кабальеро Асара в своих «Замечаниях по поводу трактата о красоте» Менгса.

гражданское и политическое воспитание живейшим образом способствовало развитию самых правильных идей насчет телесной красоты. Я не могу рассказать об этом с исчерпывающей полнотой, но прочтите труды Винкельмана, особенно «Историю изящных искусств» и «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре», и вы увидите, как влияла на искусство замечательная гимнастика греков, их манера одеваться, публичные игры, ежедневные телесные упражнения, нравы, зрелища, мнения, законы и даже предубеждения. Достаточно сказать, что восхищение телесной красотой поощрялось правительством, как если бы оно было отраслью религиозных или политических установлений. Не буду повторять языческих преданий о красавцах и красавицах, обожествленных лишь за их красоту, ни о храмах, воздвигнутых в их честь, ни о посвященных их памяти публичных играх; ограничусь рассказом о том, как оратор Гиперид, защищая куртизанку Фрину перед суровыми старцами ареопага и видя, что судей не трогают его доводы, поднялся с места, подошел к Фрине, сорвал покровы с ее груди и, показав присутствующим это белоснежное чудо, достиг таким красноречивым жестом того, чего не мог добиться самыми пышными цветами риторики. Еще поразительней законы Спарты, повелевавшие юношам через каждые десять дней являться обнаженными перед эфорами (членами самого почитаемого государственного суда), дабы те тщательно осмотрели их тела и предписали строгую диету или особый режим начинавшим полнеть, из опасения, как бы не нарушились изящество и симметрия их форм.

Отсюда величайшая точность, с какой греческие художники подражали природе, и старание, с каким они искали в ней движения и позы, придающие их творениям наивысшую достоверность и выразительность. Отсюда вытекает также, что постоянное вдумчивое изучение естественной красоты неизбежно должно было привести их к красоте сверхъестественной, — в силу склонности человека подниматься от идей чувственных к отвлеченным и постоянно упражнять свою способность сравнения, причины коей мы далее объясним более подробно. Следствие это — не одно лишь наше предположение, но истина, подтверждаемая действительностью, и, чтобы убедиться в ней, достаточно устремить взор на драгоценные памятники античной скульптуры, где художники, использовав самые прекрасные фор-

мы и очертания, какие могли найти, отбросили все несовершенное, хрупкое или ничтожное как в физическом, так и в нравственном облике рода человеческого.

То же правило соблюдалось в живописи, и доказательством тому не только рассуждение по сходству, но и свидетельство вышеназванных знаменитых философов, а сверх всего еще пример Зевксида, который, когда кротонцы поручили ему написать портрет Елены, велел привести самых прекрасных девушек города, дабы заимствовать у них совершенства, каких, знал он, не найти в отдельном индивиде *. Прискорбно, что время, лишив нас творений этих прославленных мастеров, не дает возможности судить об их редких достоинствах на основании собственных впечатлений.

Когда рассеялся мрак невежества и в Европе возродился вкус к изящным искусствам, вернулись и к изучению природы в живописи и скульптуре, а вместе с тем — к подражанию древним. Путь, по которому шли эти последние в своем открытии идеальной красоты, привел к той же цели и новых художников; несомненно, наиболее известные мастера шестнадцатого века знали и применяли идеальную красоту. Нетрудно найти множество доказательств этой истины в писаниях Леонардо да Винчи и Леона Батисты Альберти, каковые на каждом шагу внушают, что природу надо возвеличивать и совершенствовать; но ограничимся свидетельством величайшего европейского живописца той эпохи, несравненного и все еще недостаточно превознесенного Рафаэля да Урбино. Занятый созданием «Галатеи», Рафаэль в письме к графу Бальдассаре Кастильоне говорит, что нужно видеть многих красавиц и заимствовать у них все самое лучшее, чтобы написать портрет одной красавицы; но так как в мире очень мало сведущих судей и достойных внимания творений, приходится пользоваться *«неким идеальным образом»*, плодом фантазии **

Это правило в дальнейшем воплотили в своих картинах художники самых высоких достоинств и повторили в своих сочинениях самые умные писатели. Можно составить объ-

* *«И он не считал, что все, что нужно для [изображения] красоты, может отыскаться в одном существе, потому что обыкновенно природа не создает ничего совершенного во всех отношениях». Цицерон, О подборе материала, кн. 2*[51].

** Беллори. Рассуждения о живописных образах Рафаэля д'Урбино. Рим, 1695.

емистый том из одних лишь высказываний Уэбба, Винкельмана, Ричардсона, Фальконе, Хагедорна и Менгса; вот почему я не стану более распространяться о понимании идеального в искусстве у древних и новых и перейду к объяснению того, в чем состоит и к чему сводится сие достоинство в живописи, чьи правила легко перенести на скульптуру, ее сестру и спутницу.

Главные части живописи — рисунок, светотень, колорит и выразительность. В каждой из этих частей имеет место идеальная красота.

Композиция слагается из общего замысла и расположения частей. Идеальное в замысле состоит в выборе сюжета, которого нет в природе и который нас увлекает и радует, а также в подборе красок, фигур и подробностей, отвечающих сути и цели сюжета. Чудом в этом роде была картина Апеллеса «Клевета», описание коей сохранилось у Лукиана * к вящей славе искусства [52]. В одной стороне полотна видна была Клевета в облике прекрасной женщины, выражение лица которой выдавало, однако, злобу сердца. В левой руке она держала факел, а правой волокла за волосы юношу, горестно поднявшего взор к небу, как бы призывая его в свидетели своей невинности. Неподалеку от юноши был нарисован другой человек, олицетворяющий ненависть,— желтый, уродливый, тощий и со свирепым видом. Наперсницами Клеветы выступали две бабенки: Травля и Ложь, а чуть поодаль внимание привлекала фигура Истины, стыдливой и скромной; следом за ней выступало Раскаяние, в темных, грязных лохмотьях, с отчаянья рвущее на себе волосы. Множество картин с превосходным идеальным замыслом найдет у новых художников всякий, кто сколько-нибудь внимательно изучает историю живописи.

Идеальное расположение — это порядок и согласованность между фигурами, которые следует размещать в соответствии с их ролью и значением, так, чтобы они заняли как раз нужное место, — не приводя в замешательство воображения, не теряясь среди других, не вредя впечатлению от главной фигуры и не подвергая ее опасности остаться незамеченной из-за того, что она слишком удалена от зрителя, недостаточно выделена либо не выполняет своего

* В сочинении «О том, что не следует с излишней доверчивостью относиться к клевете»

назначения. Кроме того, идеальное расположение состоит в умении выбрать обстановку, расстояние, позы и движения головы, рук, ног, тела, которые в совершенстве отвечали бы характеру замысла и воображаемой природе, созданной художником * Одним словом, распределение идеального должно быть таким же в своем роде, как распределение натурального в своем, с той разницей, что в первом случае размещают группы и тела, сотворенные фантазией, а во втором — действительные исторические фигуры. Поскольку большинство читателей лучше знает новую живопись, нежели древнюю, я приведу в качестве образца хорошего расположения одну древнюю картину, пользуясь изящным и красочным описанием Лукиана в одном из его сочинений** Сюжетом послужила свадьба Александра Македонского с Роксаной, и Лукиан справедливо восхищался искусством живописца. Роксана возлежит на великолепном ложе. Внимание зрителя привлекает прежде всего необыкновенная красота невесты, еще более оттененная девичьей стыдливостью, с какой она потупила очи перед Александром. Сразу видно, что Роксана — главная фигура картины, а Александр — лишь вторая по значению. Группы маленьких Купидонов прислуживают счастливым любовникам. Одни разувают и раздевают невесту. Шалун, более дерзкий и решительный на вид, чем остальные, приподнимает фату, показывая влюбленному Александру красоту Роксаны, и с улыбкой поглядывает на царя, словно поздравляя его с грядущим обладанием столькими прелестями. Некоторые, схватив Александра за пояс, тащат его к ложу и заставляют склониться в позе человека, желающего сложить царский венец к ногам Роксаны. Гефестион созерцает эту радостную сцену стоя, опершись рукой на Гименея, который тоже присутствует здесь, давая понять, что разжигал страсть Александра лишь затем, дабы соединить любовников законным браком. В углу картины другие маленькие Амуры развлекаются, играя оружием полководца. Одни тащат копье, потея под его тяжестью; другие — щит, а на нем — Купидона, который поразил сердца влюбленных и наслаждается теперь своим триумфом. Кто-то спрятался за кольчугой, чтобы внезапным появлением напугать

* По мнению некоторых писателей, все это относится к рисунку, а не к композиции, но я следовал методе Менгса, который включает это в композицию.

** «Геродот».

товарищей. Таков был порядок и расположение этой замечательной картины. Лукиан добавляет, что автор ее, Аэтий, выставил картину на Олимпийских играх, и она так понравилась Проксениду, распорядителю игр, что он женил художника на своей дочери.

Кому угоден пример идеальной композиции у новых художников, пусть обратится к «Афинской школе» Рафаэля и к росписи потолка в мадридском королевском дворце, где Менгс изобразил «Апофеоз Траяна» и «Храм Славы».

Рисунок — часть живописи, дающая нам должное представление о формах тела, которые зависят либо от очертаний и соотношения частей между собой и касательно целого, что относится к геометрии или анатомии; либо — от характера освещения и угла нашего зрения, что относится к перспективе. Говоря точнее, наука о пропорциях и очертаниях имеет в виду рисунок, наука о живописной перспективе — то, что зовется колоритом и светотенью.

Идеальный рисунок, стало быть, состоит в том, чтобы придать сверхъестественной красоте, которую задумал изобразить художник, достоверность и пропорциональность, отвечающие ее природе; при этом надо выбрать формы наиболее прекрасные, наилучшим образом согласующиеся между собой и образующие наиболее законченное и совершенное целое. Следовательно, этот род красоты присущ больше сюжетам божественным, аллегорическим и мифологическим, а не историческим картинам или портретам, где все достоинство подражания заключается в сходстве с подлинником и где художник придает своим фигурам внешний вид, очертания и пропорции в соответствии с историей либо с действительностью. Лукрецию не должно рисовать с выражением Немезиды или Кибелы, а Карлу V не следует придавать черты Фидиева Юпитера. Юлия Цезаря, который был лыс, не надо награждать шевелюрой Авессалома; Алкивиада же, самого красивого юношу Афин, — выражением лица Поллукса или Мелеагра. Но в сюжетах божественных или вымышленных, где фантазия живописца не скована узами портретного сходства, художник может и должен придать своим фигурам идеальное совершенство форм, наиболее подходящее к их характеру *. Так, необходимо, чтобы Христос во всех случаях обладал наивысшей

* Дон Диего Рехон де Сильва в своих замечаниях к первой песне поэмы «О живописи».

идеальной красотой, сохраняя ее неизменной даже в ужасных муках и скорбях, как мы видим это у Рафаэля в гениальной картине «Диво Сицилии», где наш святой Спаситель, хоть его тащат насильно и хоть он согнулся и едва не падает под тяжестью креста, сохраняет в лице высшую силу, свойственную лишь богочеловеку. То же скажу о Пречистой деве, коей в любых обстоятельствах пристала красота большая, нежели человеческая, достойная матери Христовой, чего не сумел соблюсти итальянский живописец Даниэле да Вольтерра в своей картине «Снятие с креста», где скорбный лик Богоматери ничем не отличается от лица любой женщины, плачущей и стонущей на улице. То же относится к ангелам и святым, коим подобает форма блаженных духов, возвышающихся над человеческой природой. И — дабы не утомлять читателей излишним перечислением — то же самое применимо к языческим божествам и к сюжетам, взятым из легенды или чистого вымысла, в чем были несравненны древние, как можно заключить из сказанного Плинием о греческих мастерах, а также по дошедшим до нас статуям, особенно по «Бельведерскому торсу» и «Лаокоону» — двум наиболее совершенным образцам рисунка, которые можно предложить для подражания нашим художникам.

К области рисунка относится грация в контурах. Я не стану подробно объяснять, в чем именно состоит *грация*, ибо пишу не общедоступный трактат об изящных искусствах, а лишь делюсь своими наблюдениями, предполагая, что читатели уже знакомы с основами. Замечу лишь, что г-н Менгс неточно объясняет это слово *, смешивая грацию с изяществом; сначала он говорит, что «грация контура состоит в том, что мы называем изяществом», но далее различает эти понятия, добавляя, что необходимо «разграничивать в рисунке изящество и грацию». Сверх того, определив сначала изящество как «легкость в соединении с разнообразием форм», он затем выдвигает довод о необходимости разграничения изящества и грации, заявляя, что «грация состоит в союзе того же изящества с разнообразием». Тем самым он разрушает данное им же определение *изящества*, ибо, если для создания грации надо объединить *изящество* с *разнообразием*, значит, *разнообразие форм* и *изящество* могут существовать раздельно; стало

* См. его *«Практические уроки живописи»*, § 9.

быть, неверно, что *разнообразие* есть существенная часть *изящества*, как гласило определение, потому что, будь это так, они были бы нераздельны. Эти краткие возражения я привожу не для того, чтобы принизить высокую оценку, какой безусловно заслуживают наблюдения кавалера Менгса, но лишь затем, чтобы молодые люди, изучающие живопись, не составили себе, ссылаясь на авторитет столь прославленного мастера, неверных и путаных идей о своем искусстве, тем более что труд, о котором идет речь, остался незавершенным среди бумаг автора, и надо полагать, что со временем он исправил бы эти мелкие противоречия.

Идеальная грация в применении к рисунку — это такое расположение объемов в контурах, которое обладает безупречной легкостью, изяществом и разнообразием, полный союз коих весьма редок в природе и достигается лишь посредством таланта мастера. Говоря «безупречной», я подразумеваю — в согласии с сутью изображаемых предметов, ибо одним по их природе свойственна бóльшая грация, чем другим, хотя все способны воспринять известную ее дозу. Так, например, грация форм у бога Пана отличалась бы от грации кентавра Хирона, у Пана грация состояла бы в сходстве с красивым козлом, у которого мохнатые ноги и сухие очертания головы и лба, Хирону придал бы грацию круп сильной горячей лошади, мощной и резвой. Грация двух этих фигур в свою очередь отличается от той, какая подобала бы Геркулесу и Гладиатору: грация Геркулеса, сдирающего шкуру с Немейского льва, — от грации Геркулеса, вознесенного на Олимп и пьющего нектар в обществе богини Гебы; грация Гладиатора, сражающегося на арене, — от грации умирающего Гладиатора; особая грация будет у Нарцисса, созерцающего себя в водах источника, у Акида, склонившего голову на колени Галатеи, у Ганимеда, похищенного орлом и служащего виночерпием Юпитеру. Но куда грациозней тела женские, у которых, когда они действительно красивы, колорит приятней, нежели у мужских, контуры более округлые, а движения легче и мягче. Хотя красота бывает одинаковой у того и другого пола, ибо составляющие ее единство, пропорциональность и соответствие частей присущи мужскому телу не меньше, чем женскому, грацией женщины обычно превосходят мужчин.

Нетрудно угадать цель, с какой природа наградила их этим преимуществом: ведь они должны нравиться мужчи-

нам, а ничто так не способствует успеху, как грация, доставляющая большее наслаждение, чем сама красота. Причина здесь та, что красота является нам сразу, не скрывая ничего от воображения и взора, а потому воздействие ее постоянно и всегда одинаково; грация же, зависящая от непринужденности поз и разнообразия форм, с каждым шагом воплощается в новых обличьях, которые влекут и восхищают. Вот почему женщины посредственной красоты, если они грациозны, сильнее завладевают сердцами мужчин, нежели раскрасавицы, ибо грациозные, обещая вначале мало, дают потом больше обещанного, то и дело обновляя приятные ощущения; а красавицы, убежденные в совершенстве и всепокоряющей власти своего лица, упускают единственный надежный способ сделать свое владычество прочным, то есть — искусство постепенно вести мужчину от одного удовольствия к другому. Их можно сравнить с теми садовыми цветами, что услаждают взгляд, но не трогают душу, либо с северным сиянием, которое светит, но не греет.

Общественное состояние еще усилило эту природную склонность, установив, что молит о любви мужчина, а женщина ему уступает; стало быть, в грации особенно нуждается пол, который вынужден отказывать в том, чего желает сам, но должен преподносить свой отказ так, чтобы не ввергать в уныние и не отталкивать. В этой борьбе суровости и благосклонности отпор превращается в милость и целомудрие — казалось бы, злейший враг любви — придает ей наивысшую силу и пыл. Вот почему сказал мудрец, что стыдливость—это «четвертая грация», и, на мой взгляд, слова сии — столь справедливы, что я сомневаюсь в возможности длительной и утонченной любовной страсти без стыдливости; выходит, женщины ради собственной выгоды должны хранить ее, как Армида хранила волшебный пояс, чья тайная неодолимая сила была залогом привязанности и плена Ринальдо.

Сказанное о грации контуров, относящейся к рисунку, распространяется и на грацию в прочих частях живописи, на чем останавливаться излишне.

Светотень — это умелое подражание природной игре света и теней на поверхности тел; но, для того чтобы подражание отвечало цели, какую ставит перед собой искусство, необходимо заметно изменить естественное направление света и теней, подчинив их впечатлению, которое должны

производить как отдельные фигуры, так и картина в целом. Лишь общий замысел подсказывает художнику, что он должен изменить; следовательно, идеальное широко применяется в этой части живописи. Главное здесь состоит в выборе масс света, расположении теней и в переходах света и теней, наиболее пригодных для украшения изображаемого предмета. Идеальное состоит также в том, чтобы приглушить свет, где это уместно, — в отличие от наблюдаемого в природных телах, когда яркий свет, падая прямо на них, обильно заливает одни части, оставляя другие в глубоком мраке. Путем игры отражений художник должен располагать свет таким образом, чтобы он в нужных пропорциях распространялся от места, служащего центром нашему взору, к краям формы. Так искусство, подражая природе, делает ее более прекрасной, ибо, срисовывая ее свет и тени, избегает неприятного впечатления, какое создалось бы при небрежном распределении их; делает обозримыми, с должной градацией, все фигуры, наделяет каждую из них соответствующей степенью и порцией света в зависимости от ее положения и удаленности; способствует триумфу тех, которые считает важнейшими, и умеряет слишком живое воздействие других.

Идеальное входит также в колорит и заключается в отборе природных цветов более или менее сильных, более или менее пригодных к восприятию солнечных лучей — не таких в точности, какие льет на самом деле это светило, но с изменениями, необходимыми для нужного впечатления общего тона картины и гармонии световых пятен, отвечающих общему замыслу и характеру фигур. Заметим, что идеальное в колорите отличается от идеального в других частях живописи, где оно часто превосходит красотой природу, — например, в композиции и рисунке. Но в колорите и светотени это невозможно, ибо художнику никогда не удается, как бы талантлив он ни был, живо выразить сияние некоторых природных тел. Как, скажем, передать кистью блеск солнца, зари и пламени или только что выпавшего снега? Краски ночного леса, озаренного косыми лучами луны? Сверкание некоторых металлов и драгоценных камней? Какое бы умение ни проявил художник, его искусственные цвета будут в подобных случаях настолько же тусклей природных, насколько изнанка ковра бледней его лицевой стороны. Знаю, что не все философы разделяют мое мнение и что знаменитый Мендельсон сказал: «цвета

в природе не столь чисты и ярки, как локальный цвет искусного колорита». Утверждение это было бы справедливо, ограничься автор лишь несколькими цветами, но, кажется, он, распространяет его на все, а в таком случае весь его авторитет не в силах поколебать то, что опирается на истину и опыт. Когда живописец изображает названные предметы, то, не имея возможности передать яркость их колорита, он пользуется косвенным средством, рисуя в более темных тонах соседние предметы, что по контрасту усиливает сияние предмета главного.

Идеальное в этой части живописи полнее всего раскрывается в сюжетах чистого вымысла. Преисподняя, описанная Мильтоном, где царила «зримая тьма»; пещера Аверно у Вергилия: *«Озеро путь преграждало к нему и черная роща»* [53], обитель Плутона, какой ее рисует Гомер, где видна была «вечная глубокая тьма, бледное и затхлое пристанище мрака»; Елисейские Поля, описанные в «Энеиде», куда попадают троянский герой и Сибилла:

В радостный край вступили они, где взору отрадна
Зелень счастливых дубрав, где приют блаженный таится.
Здесь над полями высок эфир, и светом багряным
Солнце сияет свое, и свои загораются звезды * [54];

земной рай, чьи соблазны живописует Ариосто в «Неистовом Роланде» **, где зелень трав была столь яркой, что затмевала изумруды, цветы соперничали с рубинами, сапфирами, хризолитами, топазами, брильянтами, золотом и жемчугом; а дворец сверкал так, что казался сотворенным из пламени, — эти и многие другие картины, которые можно найти у поэтов или выдумать самому, дают обширное поле действия отважной кисти, дабы во всем великолепии показать идеальное в колорите.

Кто желает найти у новых художников законченный образец такого совершенства, пусть внимательно изучит колорит полотен Тициана и светотень у Корреджо.

Выражение (выразительность) — это часть живописи, изображающая движения души, ее страсти либо идеи, — как вызванные присутствием предметов, так и те, что независимо от них проявляются на лице и в позах тела. Идеальное входит сюда двояким образом: во-первых, из движений, порожденных страстями, следует отбирать наиболее

* Энеид., VI 638.
** Песнь 34.

благородные, сильные и решительные и наиболее подходящие к сюжету и герою. Объяснение этого правила у кабальеро Асары настолько удачно и мудро, что стоит привести его здесь целиком: «Союз души и тела, — говорит Асара в своих «Замечаниях по поводу трактата о красоте» Менгса, — таков от природы, что любое движение одной вызывает ответное движение другого. Коль скоро живописец изображает свои фигуры в действии, ему надлежит выразить в лицах и во всем прочем то положение и те движения, какие душа произвела бы в телах, находись она действительно в подобном состоянии; но так как среди этих движений есть свой плюс и минус, то есть одни принужденные, другие непосредственные; одни благородные, другие пошлые и т. д. на тысячу ладов, то умение выбрать такие, что создают красоту, целиком зависит от вкуса живописца. Если страсть, которую он хочет выразить, неистова, а живописец скопирует заурядный образец, получится вещь напыщенная и уродливая; чрезмерно потрясая органы чувств, она вместо удовольствия причинит муку. Ни на миг не должен живописец упускать из виду великое правило, составляющее тайну его искусства, а именно: что назначение живописи — удовлетворять душу и чувства, услаждая, но не обременяя их».

В этом роде выразительности несравненны были древние, в особенности живописцы Аристид и Тимомах. Аристид, как повествует Плиний *, прославился на всю Грецию портретом матери, которая, будучи смертельно ранена и почти испуская дух, тревожится, как бы младенец, ищущий ее груди, не напился крови вместо молока. Тимомах изобразил Медею, убивающую своих детей, так, что в лице ее читалась ярость, побуждавшая рвать их на куски, и в то же время материнская нежность, отводившая ее руку в разгар убийства. Эпиграмма греческой антологии, восхваляющая автора картины и переведенная Авсонием, весьма красноречиво описывает состояние духа Медеи:

Как захотел Тимомах на картине представить Медею
С мыслью ужасной детей собственных смерти предать,
Труд несказанный ему был представить различные чувства
Матери, что у нее страстно боролись в душе.
Гнев сочетается в ней со слезами и жалость со гневом:
Видишь, как в том и другом то и другое сквозит.

* «Естест. ист.», кн. 35, гл. X.

Этой довольно борьбы, ибо детской пролитие крови
Дело матери рук, а не твоих, Тимомах[55].

Второй способ, каким идеальное проникает в выразительность, состоит в придании божественным и сверхъестественным фигурам очертаний и внешности, выражающих побуждения души, — однако без человеческих изъянов и убожества. Архангел Михаил может гневаться, но у него не должно быть бешеных, налившихся кровью глаз, сведенных судорогой мышц, багровых щек, неистовых движений и других признаков человеческого гнева. Венера должна обольщать, но так, чтобы ее не приняли за какую-нибудь Таиду, — ведь она богиня, дочь Юпитера. То же можно сказать и о других мифологических или святых персонажах: художник обязан, дабы придать им соответствующее выражение, возвыситься над обычной природой, ища в сфере идеального то, что свойственно природе божественной. Не стану говорить о заслугах по этой части других знаменитых мастеров, упомяну лишь высший образец идеального выражения — «Снятие с креста» Менгса в мадридском королевском дворце, по праву прозванное «воплощением стойкости духа»; нет смысла описывать его здесь, поскольку биограф Менгса сделал это с большим умом и знанием дела *.

Наконец, люди сведущие считают, что идеальное должно входить даже в форму одеяний и расположение складок, дабы по ним можно было узнать, свершил ли уже герой свой поступок или только приступает к нему; непосредственно или вынужденно его движение; одежда ли то богини или обычной женщины; ангела или мужчины; особы из действительной жизни или фантастической; эти и другие подобные замечания, хотя кажутся на первый взгляд несущественными, способствуют, однако, совершенству целого.

Читатели удивятся, наверно, что в моих примерах выдающихся живописцев не нашлось места для испанцев, в то время как Испания породила такое множество мастеров и столь превосходных. Причина моего умолчания — долгая разлука с Испанией, откуда я уехал ребенком, не получив возможности собственными глазами оценить достоинства ее живописи. Те, кто пожелает ознакомиться с нашими богатствами в этом роде, да соблаговолят обратиться к

* Стр. XV.

мудрым и ученым заметкам об испанской школе дона Диего Рехона де Сильвы; а также к письму кавалера Менгса дону Антонио Понсу и к «Путешествиям по Испании» этого последнего — труду, в коем основательность и ученость сочетаются с любовью к отечеству и с похвальным рвением примерного гражданина.

VII

ИДЕАЛЬНОЕ В МУЗЫКЕ И ПАНТОМИМЕ

В музыке идеальная красота необходима более, нежели в других искусствах. Причины тому следующие: 1) Подражание в музыке всегда неопределенное и родовое, если только слова не уточняют значение звуков; а стало быть, дабы привлечь внимание слушателя, надо выдвинуть идеальный мотив, к которому должны относиться все модуляции. 2) Музыке вменяется в обязанность услаждать слух, чего нельзя достичь без приятного и искусного расположения тонов или колебаний, то есть без отбора их и объединения в какую-то целостность. 3) Значительное изменение, которому подвержены звуки человеческого голоса или колебания звучащих тел, когда они образуют гармонический интервал, ибо искусство неизбежно меняет их, то уменьшая либо увеличивая их силу, то удлиняя либо укорачивая протяженность, то придавая им длительность, какой не было у них в природном состоянии. 4) Расположение тонов и полутонов, особенно когда они образуют лады мажорный и минорный, в зависимости от различных гамм, где нельзя достичь удачного размещения без помощи знаков, не существующих в природе. Таковы бемоль, диез, бекар и другие плоды чистого вымысла музыкантов, введенные в искусство, дабы прояснить нотную запись, облегчить исполнение и приспособить инструменты к человеческим голосам.

Можно найти и другие, не менее убедительные доводы, но я опускаю их, дабы не употреблять сугубо ученых выражений, коих сознательно избегаю, боясь отпугнуть мало подготовленных либо вовсе несведущих читателей.

Из совокупности означенных причин вытекает, что, хотя музыка ставит себе целью подражать природе и действи-

тельно подражает ей при помощи своего собственного орудия, то есть звуков, ее подражание, однако, не столь явное, как подражание в поэзии, скульптуре и живописи, потому что сумма нечленораздельных звуков не определяет свой предмет с такой точностью, как стихи, очертания и цвета.

Следовательно, чем дальше от природы, тем больше воздействие на нее искусства и тем больше простора для удач или сумасбродств художника. Для разъяснения этого правила, — которое я подробней разобрал в труде «Перевороты итальянского музыкального театра», — предположим, что композитор хочет положить на музыку божественные, стоящие выше всяких похвал стихи Вергилия, где описывается самоубийство царицы Дидоны, поразившей себя мечом беглеца Энея[56]. Дабы изобразить эту возвышенную картину и представить нам неутешные страдания женского сердца, композитор прибегнет к помощи басовых струн, производящих глухой, тревожный и смутный шум; он усилит жалобный и патетический звук некоторых инструментов, а также использует быстрые и стремительные модуляции, которые, подражая явлениям, наблюдаемым в природе при какой-нибудь буре, землетрясении или шторме на море, дают понять путем сличения смятение и растерянность злополучной Дидоны:

...и прибоем гнева бушует[57].

Но все эти средства, единственно возможные в музыке, не столь характерны именно для смерти Дидоны, чтобы нельзя было их применить к сотне других сюжетов. Музыка их переносит на любого другого героя или героиню, на любого человека, находящегося в сходных обстоятельствах. Главные очертания картины Вергилия полностью стираются, и в ней не остается ничего, что выделяло бы и отличало ее от множества ей подобных. Несколько раз я присутствовал и на представлениях «Покинутой Дидоны» Метастазио, положенной на музыку разными маэстро, и, хотя внимательно изучал по партитуре речитатив и арию последней сцены, нигде не нашел подробностей, придающих такую чудесную выпуклость живописанию Вергилия. Меч, столь необычными путями привезенный из Трои в Карфаген; цель, для какой берет его Эней; прискорбное употребление его Дидоной[58]; слепая, неистовая страсть, вынудившая царицу столь высокородную и наделенную такими со-

вершенствами лишить себя жизни в цвете лет; ее красота, юность, грация и прелести, дававшие ей право уповать на более счастливую судьбу; великие милости и благодеяния, оказанные ею потерпевшему кораблекрушение Энею и всему его отряду; неблагодарность троянского принца, его измена женщине, принесшей в дар ему самые нежные и драгоценные чувства, и тысячи других обстоятельств, которые, растрогав сердце читателя, возбуждают совокупность идей, заставляющих нас принимать такое участие в предметах подражания; все это, повторяю, совершенно теряется в инструментальной музыке. Вот почему инструменты редко доставляют такое наслаждение, как пение, где выражен предмет определенный, который душа созерцает в различных его аспектах и который доставляет столько приятных ощущений, сколько в нем есть различных соотношений.

Итак, музыка подражает природе, но, как сказано выше, подражает более смутно, чем другие искусства, причем это относится лишь к одной ее части, к мелодии. Гармония же изменяет природу, вместо того чтобы ее изображать, овладевая природным звучанием, сводя его к интервалу и отвергая всякую модуляцию, которую нельзя определить в данной музыкальной системе. Стало быть, пока музыка предлагает нам только чистые гармонические интервалы либо различные части современной гармонии, искусно переплетенные меж собой, она доставит наслаждение слуху, но ее нельзя будет назвать искусством, основанным на подражании, ибо в природе ничто не являет нам образа гармонического интервала или контрапункта. Нет, к примеру, звучащего тела, которое естественно производило бы совершенный консонанс, ни звука, колебания которого составляли бы октавы, квинты и терции. И даже если придерживаться мнения Лукреция, что первые музыкальные идеи заимствованы из пения птиц[59], бесспорно все же, что достоинство и сладость этого пения не в гармонии, но в мелодии, иначе говоря, не в соединении многих одновременно звучащих голосов, но в последовательном развитии одного голоса, издающего горлом приятные модуляции, как делает это соловей и другие певчие птахи. Итак, красота гармонии абсолютна, ибо зависит от неизменных соотношений между одними звуками и другими, а не сравнительна, так как, не подражая ничему в природе, нельзя провести сравнение копии с подлинником. Поэтому исследова-

ние гармонии относится больше к математике, нежели к изящным искусствам.

Подражание в мелодии состоит в том, чтобы рядом последовательных приятных звуков живописать физические и нравственные предметы природы, возбуждая чувства слушателя. Мелодия живописует либо прямо, выражая материальный шум звучащих тел, внушающих нам так или иначе какую-нибудь идею, страсть или образ, — например, когда изображается шорох ветра, грохот громов, крики сражающихся воинов и т. п.; либо косвенно, воспроизводя ощущения, возбуждаемые в нас образом таких вещей, которые, не будучи звучащими, не входят в сферу слуха; способ, каким это осуществляется, был обстоятельно разъяснен во втором разделе настоящего труда. Мелодия приводит в движение чувства, либо подражая междометиям, вздохам, интонациям, возгласам и модуляциям обычной речи, каковые в соединении с известными идеями, воспроизводимыми в данном случае, или по крайней мере с воспоминанием о них порождают в то же время зависящие от них страсти; либо отбирая эти же модуляции не у одного индивида, но у многих и образуя из всех них напев, который в музыке зовется мотивом; либо затрагивая звуковыми колебаниями участок нервов, именуемых патетическими, от действия и упражнения коих рождаются страсти.

Я мог бы более пространно изложить эти правила и исследовать различные источники подражания в музыке, разъяснив некоторые пункты темной и потаенной философии, о которой композиторы никогда и не помышляли; но здесь нет для этого места, и я ограничусь приложением вышеизложенных основ к различным частям музыки.

Идеальная красота мелодии состоит в том же, что было сказано про другие искусства. Как описание бури у Вергилия есть совокупность многих физических явлений, происходящих на земле, на море и в воздухе во время какой-нибудь грозы; как характер Августа или Тита есть сумма нравственных максим и благородных поступков, рассеянных в истории, но слитых воедино поэтом и отнесенных к определенному индивиду, — так и ария, дуэт, трио, музыкальный мотив любого рода есть искусное сочетание наиболее приятных модуляций, какие слышны в человеческих голосах, когда люди одержимы страстью, либо колебаний звучащих тел, наиболее пригодных для гармонии. Хотя итог этих модуляций или колебаний не таков, как в при-

роде, ибо ни один индивид и ни одно звучащее тело не производят музыкальных мотивов без наведения порядка правилами искусства, тем не менее никто не скажет, что мотив вокальной либо инструментальной арии — создание разума или музыкальная химера, ибо все составные элементы ее действительно взяты из природы.

В ритм, важнейшую часть сего чарующего искусства, также входит много идеального. Под ритмом в музыке понимается соотносительная длительность звуков, входящих в вокальное произведение, а так как соотносительная длительность состоит из двух элементов, то есть из времени, употребленного на звучание, и из пропорции или симметрии, с какой текут одни звуки по отношению к другим, стало быть, ритм слагается из двух главных частей — меры[60] и движения. Мера точно устанавливает время, а время вместе с движением определяет взаимное соответствие частей.

Есть, следовательно, ритмы естественные и ритмы, изобретенные искусством. Кто внимательно изучит в природе различные звучащие тела, как это сделал знаменитый филолог Исаак Фосс *, тот найдет правила ритма, наблюдаемые в звучании многих из этих тел. По словам Фосса, упомянутая пропорция незримо сопутствует почти всей природе. Его тонкий изощренный слух уловил ее в рыси и галопе лошадей, в капели с крыш и в струях фонтанчиков, в полете птиц, биении пульса, звучном размахе колоколов, в па танцора, во всех вещах, движущихся в такт, в периодах ораторской речи и речи обыденной; чуткое ухо Фосса уловило ритмические созвучия даже в шорохе гребня, когда парикмахер завивает волосы.

Искусственные ритмы изобретены поэтами и музыкантами для внесения порядка в движение и время своих искусств. Древние были неподражаемы по этой части. Их просодия была неисчерпаемым источником ритмов, и почти не было движения в предметах природы, которому они бы не подражали. За немногим исключением, музыкант или поэт могли выразить все природные действия либо числом мер, образующих стопу, либо то более медленным, то более быстрым течением слов или звуков, либо различными родами ритма, бывшими у них в ходу, либо порядком, последовательностью и переплетением тех же самых рит-

* «Об исполнении стихов и о воздействии ритма».

мов в зависимости от разнообразия и числа стихов и от длительности строфы. Если, например, поэт или музыкант хотел изобразить движения легкие и быстрые, он брал стопу, именуемую трибрахием, то есть состоящую из трех кратких слогов. Если нужно было передать тяжеловесность и неуклюжесть какого-нибудь предмета, пользовались спондеем и молоссом: первый состоял из двух долгих слогов, а второй — из двух долгих, предшествуемых одним кратким [61], и оба весьма удачно подражали движениям медлительным и неповоротливым. Если требовалось живописать вещи, вызывающие радость и ликование, прибегали к дактилю, расположение кратких и долгих слогов в коем производило как раз нужное впечатление. Дабы не слишком углубляться в эти вещи, достаточно нам знать, что ритм у древних был своего рода часами, точно отмеряющими физические движения страстей и предметов.

Музыка в своих основах имела тот же ритм, что и поэзия. Ее мера и движение в совершенстве согласовались с длительностью метрических слогов, и оба искусства тем самым всегда были дружны: поэт указывал музыканту, каким ритмам следовать, рисуя данную страсть, а музыкант сообщал большую выразительность и силу ритмам поэта. Из такого счастливого согласия и единства между движениями страстей и ритмами поэтическими и музыкальными проистекало, как о том свидетельствуют все писатели древности, влияние греческой музыки на души людей, ибо она возбуждала либо успокаивала чувства по воле музыканта. Я не останавливаюсь на доказательствах, потому что об этом предмете написано много, да я и сам достаточно разъяснил его в моих «Переворотах» *

В новой музыке выразительность гораздо слабее, потому что связь между музыкой и поэзией не такая тесная, а также потому, что мы не сумели использовать ритмы столь широко и удачно, как это делали древние. Правда, современные музыканты уверены, что довели свое искусство до высшей степени совершенства, но это лишь признак непомерного и неразумного тщеславия. В другом, более обширном труде, о содержании коего я дам краткое представление читателям в последнем разделе настоящего трактата, я изложу свое скромное мнение об отсталости нашей музыки и поэзии по части ритма и выразительности.

* Том 2, гл. XII венецианского издания.

Дабы меня не упрекали в праздном повторении написанного другими, я займусь главным образом испанской поэзией и музыкой и покажу, что им не хватает многих видов ритма, чрезвычайно выразительных и необходимых для богатства и разнообразия форм; я поведаю также, какими средствами ввести их, и открою талантам новый путь обогащения нашего языка, что сделает его столь же подходящим для музыки, как нынешний итальянский. Понимаю, что обещание сравнять наш язык по музыкальности с итальянским покажется многим моим соотечественникам и почти всем иностранцам донкихотской похвальбой, плодом патриотического ослепления; но сейчас я лишь молю отложить приговор до полного знакомства с предметом.

Возвращаясь к идеальному, легко понять, сколь велико его влияние на ритмическую часть музыки. Естественное произношение слов определено либо временем, потребным на то, чтобы их выговорить, либо повышением или понижением голоса. Поэтому в образовании слов идеальное играет малую или вовсе ничтожную роль. Но зато роль его велика в отборе и расположении различных слов; в более или менее быстром течении тактов, употребляемых при декламации или пении; в различных переплетениях ритмов. Идеальным руководствуются музыкант или певец, когда ускоряют либо ослабляют движение и меру по своему вкусу, хоть и с неизменным соблюдением законов гармонии. Различное впечатление от одной и той же арии или мотива в исполнении различных музыкантов или певцов — вот, на мой взгляд, очевидное доказательство того, что наслаждение ритмом порождено идеальным началом. Превосходный по своему рисунку, симметрии и выразительности мотив становится нестерпимым, едва исполнитель изменит точную степень принадлежащего этому мотиву движения; вот почему ныне не нравятся арии, которые некогда пели Фаринелли, Эджицьелло и другие знаменитые певцы; тщеславие новых видит в этом преимущество теперешнего стиля над древним, словно можно доказать уродство Елены или Фрины тем, что бездарные живописцы наших дней не умеют выразить в своих портретах цвет и черты лица античных красавиц.

Перейдем от ритма к модуляции, где идеальное состоит в том, чтобы наиболее приятным образом связать между собой ряд тональностей и ладов, причем пение либо переходит от одной тональности или лада к другим, либо обра-

зует разумно построенный мотив в пределах одной тональности или лада. Этот мягкий переход и эта почти незаметная смена движений голоса или колебаний инструмента соответствуют полутонам в живописи. Подобно тому как последние, придавая нужную градацию цветам, способствуют совершенству светотени и сообщают колориту мягкость, выпуклость и красоту, точно так же модуляция, сочетая легко, грациозно и разумно тональности и лады, соразмеряя их протяженность и силу с впечатлением, которое они должны произвести, приглушая одни, выдвигая вперед другие и умело противопоставляя их, — есть главная причина наслаждения, которое мы получаем от пения. Из этого правила с очевидностью вытекает, что главная красота модуляции состоит в идеальном; ведь, хотя тоны взяты из природы, то есть из возможных, а иногда действительных движений человеческого голоса, однако искусное сплетение их зависит всецело от таланта художника. Есть также другой род идеального в этой части музыки, и состоит он в умении сцеплять и вести ряд голосов, соответствующих персонажам из области чистого вымысла, как, например, если вывести на сцену поющую Венеру, Гебу, Аполлона или Граций; либо фигуры аллегорические, вроде Ненависти, Любви, Смеха, Удачи или Славы; либо изобразить звучание некоторых предметов, превосходящих совершенством предметы зримые, или звучание предметов, никогда не виданных в природе. Такова была, верно, музыка Елисейских Полей, описанная в шестой книге «Энеиды»:

Песни поют, и фракийский пророк [62] в одеянии длинном
Мерным движениям их семизвучными вторит ладами,
Пальцами бьет по струнам или плектром из кости слоновой * [63].

Мне довелось слышать весьма похвальный образец гармонии этого вида в «Орфее» Кальсабиджи, положенном на музыку знаменитым венецианцем Бертони: когда начиналась сцена в Елисейских Полях, часть инструментов издавала звуки высокие и радостные, часть играла арпеджии в изящнейших секстиолях, а часть играла в самых высоких регистрах, исполняя весьма живые и виртуозные узоры мелодического рисунка. Такова же гармония хора небесных сфер в пифагорейской системе, которую Пьетро Мета-

* Энеид., п. VI. Перев. Веласко.

стазио ввел в свою драму «Сон Сципиона», и новая разновидность шума, производимого звучащими предметами в земном раю, как описывает их Мильтон в своей знаменитой поэме:

Хоры птиц
Звучали вкруг, а ветерок весенний
В полях и рощах веял ароматом
И колебал дрожащие листы * [64].

Скажу то же о Плутоне, выходящем из преисподней, о священном ветре, которому вторил гул храма в Дельфах, когда прорицала жрица, и о том, что колыхал дубы додонской рощи, когда Юпитер изрекал свои оракулы.

Изящество, разнообразие, непринужденность и нежность модуляции вот главное достоинство итальянской музыки и причина предпочтения, которое оказывают ей люди понимающие, по сравнению с музыкой других народов. Вотще немцы похваляются, что усовершенствовали гармонию и инструментальную музыку, вотще пытались французы, исписав уйму бумаги, принизить высокую славу итальянских композиторов и певцов. *«Верховный суд ушей»* [65], по выражению Квинтилиана, положил конец соперничеству и склонил всю ученую Европу на сторону изумительных модуляций Перголезе, Переса, Терраделлы, Дуранте, Буранелло, Чичо, Майо, Паизьелло, Сарти, Анфосси и многих других. И если во Франции все еще восхищаются, не разобравшись в них, симфониями и речитативами Люлли; если дух пристрастия, опираясь на учение и подлинные достоинства кавалера Глюка, возносит до небес его мощный стиль, полную гармонии инструментовку, сильное, мужественное выражение и точность в приспосабливании музыки к смыслу слов, — тем не менее наиболее просвещенная и беспристрастная часть нации высказалась в пользу мелодии, одухотворенной чувствительностью стиля нежного, ласкового, ясного и украшенного всеми прелестями искусства, столь пленяющими нас в сочинениях Пиччини, Траэтты и Саккини.

Точно так взор фригийца Париса, поблуждав по нагим телам Минервы и Юноны, остановился на прекраснейшем теле Венеры, коей послушная очам рука отдала яблоко, награду красоты.

* Песнь V «Потерянного рая». Стихи в переводе, который только что осуществил в Италии дон Антонио Палазуэлос.

Кроме особой идеальной красоты, свойственной каждой из составных частей музыки в отдельности, есть идеальная красота, присущая их совокупности; ее применение легко вывести из тех же самых правил. Наивысшей красотой этого рода было бы совершенное единство музыки, поэзии, танца и перспективы в театральном представлении, которое итальянцы называют оперой, — высший полет человеческого гения и предел совершенства в искусствах, основанных на подражании.

К сожалению, множество причин препятствует успехам музыкальной драмы и чудесным следствиям подобного единения.

Большая часть того, что можно сказать об идеальном в танце, заключена в ранее сказанном о поэзии, живописи и музыке; читатель сам без труда сделает выводы из общих правил. Индивидуальное и характерное в танце зависит от его способа подражать природе позами и движениями тела, наука о которых до сих пор не определена с точностью, необходимой для построения системы, — особенно в пантомиме, — что составляет серьезное препятствие для писателей, желающих разумно обсудить этот предмет. Нельзя ясно объяснить, в чем состоит идеальная сторона танца, пока не будет точно определено, в чем состоит его подражание природе. В ожидании этих определений мы ограничимся общим замечанием, что идеальное в простом танце, который можно назвать танцем на подмостках или бальным, состоит в том, чтобы объединить одним значением или мотивом наиболее привлекательные движения, на какие способны члены человеческого тела; представить глазам наиболее соразмерные и приятные их очертания; указать на полу залы или на сцене линии красоты, которым должны следовать танцоры, и, наконец, увязать и расположить фигуры таким образом, чтобы они составили симметричное целое и явили взору образ порядка, соответствия между частями и разнообразия вкупе с единством. В пантомиме же идеальное состоит в придумывании новых сюжетов, предельно выразительных и способных воплощать подходящие образы; в украшении их уместными эпизодами, сходными с эпизодами поэзии; в искусном введении персонажей, представляемых зрителю способом наиболее доходчивым, благородным и отвечающим сюжету; одним словом, в применении к хореографическому подражанию сказанного выше о подражании в музыке и поэзии.

VIII

ИДЕАЛЬНОЕ В ПРЕДМЕТАХ НРАВСТВЕННЫХ, ПОСКОЛЬКУ ОНИ ВХОДЯТ В СФЕРУ ИСКУССТВ, ОСНОВАННЫХ НА ПОДРАЖАНИИ

Если бы в начале настоящих изысканий я не обещал ограничиться искусствами, основанными на подражании, я мог бы теперь распространить владычество идеальной красоты далеко за пределы их сферы и показать ее власть над архитектурой, красноречием и философией, равно как над воображением и чувствительностью людей. Но так как предмет сей обширнейший и для меня необозримый, поделюсь лишь в виде опыта некоторыми мыслями о влиянии красоты на нравственную философию, предоставив читателям удовольствие самостоятельно приложить ее к другим различным предметам.

Полагаю, что от разговора об этом роде идеального меня не должно отклонять сомнение некоторых в том, присуща ли красота предметам нравственным, ибо такое сомнение легко рассеять, прочитав сколько-нибудь внимательно написанное по данному поводу авторами, рассуждавшими о красоте*. Я не стану также исследовать, в чем состоит подлинная красота добродетельных поступков; ведь, как я уже несколько раз говорил, мои размышления об идеальном предполагают предварительное знакомство с подобными вопросами. Единственное мое намерение — приложить правила, установленные в настоящем рассуждении, к человеческим поступкам, однако лишь в той мере, в какой они принадлежат не к морали, но к искусствам, основанным на подражании. Взятые с такой оговоркой, они, несомненно, допускают идеальную красоту, точно так же как получают ее предметы скульптуры, живописи, поэзии и пантомимы, ибо нравственные поступки бывают более или менее совершенными, и художник, им подражающий, может

* См., например, выдающийся «Опыт о прекрасном» иезуита Андре, куда входит длинный параграф, толкующий о красоте в нравственных предметах; и труд Круза на ту же тему, где доказывается, что красота присуща не только морали, но и религии.

выбрать ту степень совершенства, какая наиболее пригодна для его целей. То обстоятельство, что прототип или мысленный образец, составленный художником, более или менее изменчив, более или менее отвечает обычаям либо идеям, принятым у данной нации или в данную эпоху, не мешает ему служить прообразом для искусств, основанных на подражании. Во-первых, как показывают философы более просвещенные, основы морали изменчивы в своем применении, но не в своих началах, а стало быть, эти начала могут служить отправным пунктом для ума при создании прототипа нравственного совершенства. Во-вторых, та самая зыбкость, в какой упрекают предметы нравственные, может быть поставлена в укор и созданиям вкуса, а коль скоро в этих последних за художником признают право измышлять образец и соотносить с ним произведение, почему отрицать такое право применительно к первым?

Установив общее положение, что в предметах нравственных есть идеальная красота, покажем это всего лишь на двух частных примерах, заимствовав один из смешанных действий, каковы суть страсти или чувства, а другой — из так называемых чисто нравственных обычаев. В качестве образчика первых возьмем любовь, а вторых — добродетель, посоветовав тем, кто захочет более основательно изучить сей важный и тонкий предмет, обратиться к «Опыту о страстях» англичанина Хатчесона и к превосходному труду шотландца Смита «Теория нравственных чувств».

Нет чувства, где идеальное проявлялось бы с такой силой, как в необъяснимой страсти, именуемой любовью, каковая есть одновременно горечь и услада жизни и относительно коей неизвестно, считать ли ее карой или милостью природы. Так как главное ее свойство, когда она прочно укоренилась в сердце, — притягивать к себе все прочие способности души и порабощать фантазию, заставляя ее служить целям этой страсти, не удивительно, что фантазия возвеличивает любимый предмет и даже создает себе кумир, доводящий до безумия. Все преувеличено, все сверхъестественно для ослепленного страстью обожателя. Ему кажется, что природа истощила свои сокровища, а вселенная собрала все свои совершенства, дабы украсить сладостную химеру, созданную в уме им самим. В мире телесном нет прелести, нет красоты, которой не обладал бы его кумир. Волосы возлюбленной — златые нити, подобные солнечным лучам. Очи ее — звезды, сияющие ярче созвез-

дий небосвода. Паросский мрамор не сравнится с белизной ее тела, слоновая кость меркнет перед цветом ее лица. Дыхание ее уст ароматнее амбры и самых благоуханных лесов Аравии или Цейлона. То же и в мире нравственном. Прелести возлюбленной выше и совершенней, нежели у трех спутниц Венеры. Шутка, которая покажется холодной и плоской другим, для влюбленного — признак мудрости более глубокой, чем та, какую древние влагали в уста Минервы.

Ни Каллиопа, ни бог Аполлон мне стихов не внушают,
Нет, вдохновляет меня милая только моя * [66].

Самое большое сумасбродство состоит в том, что не только возлюбленная наделяется идеальным совершенством, но также окружающие ее предметы, все, что каким-либо образом ей принадлежит. Небо, земля, море, все стихии сияют и цветут там, где появляется обожаемый предмет. Итак, всякий настоящий влюбленный — неизбежно поэт и, что всего поразительней, поэт-мечтатель; ведь в то время как другие, измышляя, сознают, что выдумывают, влюбленный искренне верит, будто преувеличения его — чистая правда и вымышленная идеальная красота, которую он приписывает возлюбленной, все же ниже ее подлинной красоты. В известном смысле правильно, что любовь — род идолопоклонства, ибо множество прелестей, какими она украшает и обогащает свой предмет, почти исключает его из среды людей; поэтому так трудно или, лучше сказать, невозможно сразу излечить сей недуг, когда он достиг апогея; в самом деле, как убедить влюбленного, что он не должен любить особу, кою он почитает божеством, совокупностью всех совершенств? Как вырвать у него из души такое убеждение, когда оно поддерживается всеми его телесными и духовными силами? Атаковать в лоб его грезу не менее опасно, чем разбудить лунатика, когда он во сне карабкается по лестнице или бредет по обрыву над рекой.

В этом пыле и полете фантазии состоит то, что зовется в обыденной жизни любовью платонической; любовь химерическая и невозможная, если понимать ее с метафизической точностью; но при известных ограничениях она, завися от нравственных и политических условий нации, во мно-

* Это признание Проперция разделяют все влюбленные, когда хотят быть искренними, признаваясь в своем безумии.

гом приближается к тому идеалу, коего совершенным образцом является. Если подразумевать, что при любви платонической телесная красота воздействует целиком на дух, не затрагивая чувств, то такая идея совершенно ложна, ибо природа установила необходимую связь между красотой и желанием обладать ею, и допускать одну без другого — все равно что разделять причину и следствие. Весьма справедливо поэтому высмеивать проявления любви, которые смешивают телесные движения человека с метафизическими отвлеченностями. Но коль скоро платоническая любовь означает лишь порядок, вводимый рассудком в чувственные движения, вызванные красотой, и подчинение законам приличия; либо, коль скоро влюбленный предпочитает достоинства любимой, порожденные душой, достоинствам, основанным на телесной красоте, и последняя служит не целью, но лишь средством, дабы выше оценить красоту духовную, — было бы чрезмерным унижением человеческой природы отрицать за ней способность на такую разумную или платоническую любовь. И хотя над ней потешаются, считая невозможной, в эпикурейский век вроде нашего, когда порча нравов до такой степени разъела души, что всякий героический порыв кажется нам театральной или романтической выдумкой, тем не менее так было не во все времена, и нет оснований считать невозможной такую любовь у всех индивидов рода человеческого; признаюсь, впрочем, что для большинства людей она трудно досягаема и необычна. Здесь не место излагать нравственные причины, влияющие на большую или меньшую духовность означенной страсти, ни выяснять, почему любовь была чище, сильней и постоянней в одни века и при одних обстоятельствах, нежели в другие; скажу лишь, что единственно в любви платонической мы находим ту идеальную, совершенную красоту, коя возносит человека над заурядной природой, очищая его, так сказать, от треволнений низких страстей. Вот почему картины ее так подходят для поэзии, что особенно заметно в стихах Петрарки, высокого гения, чья тончайшая кисть сумела расцветить самые хрупкие, почти неуловимые оттенки этой страсти, ярко изобразив не внешние действия и чувственные удовольствия, но движения души, обуреваемой одновременно любовью к красоте и к добродетели. Чувственная, телесная сторона любви была с такой наглядностью представлена в стихах греческих и римских поэтов, что невозможно

вновь живописать ее, не пользуясь образами и идеями, тысячекратно повторенными; Петрарка захотел проторить новую дорогу, рисуя духовную, философскую сторону любви, и выполнил задуманное, применив краски, которыми снабдила его философия Платона и Пифагора. За это он был признан писателем самобытным, единственным в своем роде, и хотя ученые тупицы за ним не последовали, зато его высоко оценили те, в ком чувство меры и превосходный вкус соединяются с самыми возвышенными идеями о назначении поэзии.

Другое свойство любви — способность преображать и превращать в самое себя второстепенные страсти даже враждебные ей, так что все они способствуют возвеличению идеальной красоты. Возьмем влюбленного, в чьем сердце общение, привычка и время запечатлели образ его возлюбленной, и возьмем сладостный предмет его чувства; уверенная в своей власти над добровольным, покорным рабом, возлюбленная забавляется тем, что отягощает его узы и усугубляет бремя рабства, то зажигая в поклоннике неистовую ревность, то леденя его притворным пренебрежением, то примешивая к беглым, преходящим усладам горечь непостоянства, капризов и причуд, столь частых у красавиц; несомненно, душа влюбленного будет переходить от одного чувства к другому, как прилив и отлив Эврипа[67], и на каждом шагу он будет ощущать, что бешенство, боязнь, печаль и ненависть раздирают ему сердце. Но эти страсти, столь противоположные любви, лишь придадут ей большую силу, как от куска льда, брошенного в горн, огонь вспыхивает ярче. Самый гнев, приковывая воображение к любимой, заставит вновь и вновь открывать в ней достоинства и поднимать их над естеством из опасения потерять их; а потому никогда женщина не предстает взору влюбленного столь прекрасной и никогда власть ее над ним не бывает так сильна, как сразу после ссоры. Отсюда глубоко верная поговорка: «разлад в любви — любви возобновленье»[68]. Нетрудно указать физическую причину этого; если животные духи приведены в движение, их легко повернуть на другой путь, когда есть высшая сила, притягивающая их к себе, а в таком случае высшей силой становится господствующая страсть. В нее обращаются другие страсти, и естественно, что фантазия разыгрывается, подобно тому как сила следствия возрастает при умножении действия причин, и, стало быть, идеальная красота возлюб-

ленной кажется намного больше, чем это есть в действительности.

С меньшей силой, но не меньшей точностью это же правило подтверждается на остальных нравственных предметах. В добродетели идеальная красота имеет место двояко: либо в проявлении какой-нибудь одной добродетели, либо в совокупности всех. В первом случае идеальное обнаруживается, когда речь идет о поступке в высшей степени героическом, предполагающем огромную душевную силу и к которому не примешивается ни самолюбие, ни частный интерес. Таковы были многие поступки Сократа; такова любовь к отечеству Регула, который предпочел медленную мучительную смерть от рук карфагенян, лишь бы не дать римлянам малодушного совета заключить с врагом позорный мир; такова была благородная дружба многих древних греков и скифов, о чьих деяниях поведал нам своим золотым пером Лукиан в диалоге «Токсарид»; таковы, наконец, многие проявления высокой добродетели у подвижников нашей святой веры, коими полна история церкви. Образец в этом роде представляют чувства, содержащиеся в следующем сонете, — который одни приписывают св. Тересе, а другие — св. Франсиско Хавьеру, — где полное самоотречение и покорность воле божьей достигают степени столь высокой, что осуществление их на деле кажется скорее прямым следствием благодати, чем немощной человеческой природы. Сонет этот следует причислить к самым замечательным примерам красоты, какие дарованы христианской моралью.

Не потому, Господь, ты движешь мной,
что привечаешь душу райским садом,—
когда бы ты и угрожал мне адом,
мой зов не молкнул бы из тьмы земной.

Ты движешь мной, но силою иной —
тем, как распят перед глумливым стадом,
страдая на потеху черствым чадам,
как смерть приемлешь и какой ценой!

И, наконец, твоя любовь, твой взгляд!
Моя любовь к тебе — не из-за рая,
а страх — не потому, что страшен ад.

Я за любовь к тебе не жду наград,
и, даже ничего не ожидая,
тебя любить я буду вечно, Брат! [69]

Во втором случае идеальная красота состоит в совершенном единении нравственных добродетелей, свободных от мелочного самолюбия. Таков был бы для нас, исповедующих христианскую веру, образ подлинного праведника, воплощенный в Иисусе Христе; но так как здесь речь идет об идеальном и о том, что можно приумножить фантазией, не следует брать такой пример, где воображение не в силах помыслить совершенств, которые не были бы превзойдены в действительности. Более уместно прибегнуть к другому примеру — к образцу, который каждая школа древних философов избирала для подражания в зависимости от своих правил, и в особенности школа стоиков, чей мудрец остался по антономазии прототипом и символом всех других мудрецов. Не стану рисовать здесь его портрет, ибо это уже сделано более выразительными красками в сочинениях Цицерона, Эпиктета, Арриана, Сенеки и Марка Аврелия; добавлю лишь в подтверждение сказанного, что возвышенный образ, который они себе представляли, был скорей суммой совершенств, созданной их воображением, нежели заимствованием у того или иного индивида природы.

Г-н Мериан, ученейший берлинский академик, в своем четвертом «Рассуждении о способе, каким науки влияют на поэзию» * высказывает мнение, что этот мудрец-исполин стоической школы совершенно непригоден для поэзии, а следовательно, и для всех искусств, основанных на подражании. Единственный приводимый им довод — что подлинный мудрец стоиков, неприступный для страстей, не может служить героем в тех случаях, где требуется сильное действие, а таковые весьма распространены в поэзии и других искусствах. Исходя из этих начал, он с крайней суровостью порицает Сенеку и Лукана, нападая на двух этих авторов с беспримерной и зачастую несправедливой злобой.

Не стану сейчас выяснять, понял или нет г-н Мериан этот догмат стоической философии и впрямь ли мудрец Зенона, Хрисиппа и Марка Аврелия столь непреклонен, бесстрастен и неспособен к действию, как нам рисует его упомянутый академик. Не стану также защищать Сенеку и Лукана от его обвинений, тем более свирепых, чем с большей ученостью и проницательностью ума они изложены. Не входя в теории, которые сбили бы меня с пути, я лишь докажу на деле, что мысли г-на Мериана противоречат опыту

* «Протоколы Берлинской Академии», 1778, стр. 435.

и что идеальная красота стоиков ни в чем не противна искусствам.

Один из непогрешимых признаков, позволяющих узнать, пригоден или нет данный предмет для поэзии, есть большая или меньшая его способность обретать образы или зримые формы, с благородством и ясностью представляющие его фантазии. Таков отличительный знак, указанный мастерами искусства. Пусть же скажет мне ученый берлинский академик, возможно ли нарисовать более прекрасный портрет мудреца стоика, чем это сделал Лукан; есть ли сравнения более изысканные и живописные, чем те, какими он пользуется, расцвечивая свою благороднейшую картину. Поэт уподобляет мудреца то небесным светилам, кои свершают свой лучезарный путь в вечных, неизменных оборотах, то высокой вершине Олимпа, вкушающей неизменный покой, в то время как вихри и грозы тревожат воздух в областях более низких:

...так звезды небесные вечно
Без потрясений текут своей чередой постоянной,
Воздух же, близкий к земле, пылает сверканием молний.
В долах бушуют ветра и дождя огневого потоки,—
Но повеленьем богов Олимп над тучами блещет:
Распри ведет лишь то, что ничтожно; то, что велико,—
Свой сохраняет покой * [70].

Какой зримый предмет, сколь бы прекрасен он ни был, способен засиять в поэзии с большим блеском? И какой образ, сколь бы живописным он нам ни казался, можно описать красками более возвышенными и величественными, нежели те, какими пользуется Гораций, выражая ту же идею?

Кто прав и к цели твердо идет, того
Ни гнев народа, правду забывшего,
Ни взор грозящего тирана
Ввек не откинут с пути, ни ветер,

Властитель грозный бурного Адрия,
Ни Громовержец дланью могучей,— нет:
Пускай весь мир, распавшись, рухнет —
Чуждого страха сразят обломки [71].

Приведу удачную парафразу этих стихов в трагедии «Мардохей» испанца дона Хуана де Саласара, где герой, укреп-

* Фарсал., п. 2, с. 267.

ляя дух против неистовой ярости Амана, так объясняется с Тарсеем, уговаривающим его бежать из Суз:

Пусть злобного Амана приговор
меня пошлет на смерть и на позор;
пусть тело бездыханное мое
растащит по кусочкам воронье;
пусть обезглавят всех до одного
нежнейших чад народа моего;
пусть рухнут подпирающие свод
столпы, пусть солнце кровью истечет;
пусть огненными стрелами меня
настигнет ветер среди бела дня;
пусть бездна отворится наяву,
пусть рухнет небо на мою главу,
меня расплющив тяжестью своей,—
хотя и проклят я судьбой, Тарсей,
но ни врагом я не был, ни лжецом
перед Аманом лютым и Творцом...[72].

Другой способ прояснить вопрос — применить идею мудреца стоика к какому-либо индивиду и затем изучить, каковы его возможности действовать в трагедии или эпической поэме. Если поставить вопрос в такие границы, станет ясно, что мнение берлинского академика неосновательно. Воплотим идею мудреца в личности Катона Утического, которого все стоики его времени, а тем более потомки почитали главой и вождем школы. Сам г-н Мериан признает в приведенном отрывке, что ни в одном другом человеке не проявилась с таким постоянством возвышенная добродетель, коей учила эта школа. Но кто же станет отрицать за Катоном способность действовать с величайшей силой и решимостью в трагической либо эпической поэме? А если бы и нашелся несогласный, то что возразил бы он против примера знаменитого Аддисона, сочинившего о смерти Катона трагедию, слывущую лучшей в Англии? Как закрыть глаза на красоты «Катона в Утике» Метастазио, несмотря на многочисленные недостатки этого творения? Как не принять во внимание, что в «Фарсалии» Лукана характер лучше всего очерченный, наиболее выдержанный, самый верный, есть характер Катона? Как не заметить, что в «Смерти Цезаря», одной из самых прославленных трагедий Вольтера, с наибольшей трагической силой и блеском действуют Брут и Кассий, стоики по природе и убеждению? Как все это могло бы иметь место, будь мудрец стоиков вялым, бесстрастным и подобным богам Эпикура?[73] Увы, дух системы в данном случае, да и во многих

других толкнул ученого-академика на ложный путь вопреки его прекрасному вкусу и обширным познаниям.

Сказанное о любви и добродетели с равным успехом можно приложить ко многим другим отраслям нравственной философии, каковые еще и еще раз подтвердили бы правоту моих мыслей, если приведенных до сих пор примеров недостаточно, чтобы рассеять все сомнения на сей счет.

Но откуда рождается в человеке склонность преувеличивать предметы природы и силой воображения добавлять им свойства и атрибуты? Хотя вопрос этот достаточно сложен, ибо требуется осветить густой мрак, скрывающий действия души, тем не менее с помощью метафизики можно дать на него ответ, выдвинув следующие причины.

IX

ПРИЧИНЫ ВЛЕЧЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА К ИДЕАЛЬНОЙ КРАСОТЕ

Первая причина — свойственная человеку способность мыслить отвлеченно, состоящая в приложении деятельной силы души к собственным ощущениям; в отделении простых идей, содержащихся в какой-либо конкретной идее, и акциденций либо атрибутов субстанции, к коей они относятся; в перенесении на один предмет качеств другого и в образовании из этих частичных идей мысленного целого. Деятельная сила эта — не что иное, как акт внимания души к себе самой и к изменениям, происходящим в теле под воздействием предметов; не будь внимания, не было бы проявления деятельной силы, а стало быть, не было бы никакой абстракции и ее следствий. Проявления этой силы различны и зависят от определяющих ее побуждений. Порой душа устремляет свое внимание лишь на одну часть предмета, и тогда получается частичная абстракция: например, если наблюдают за волосами, головой или руками человека, не глядя на остальные члены. Иногда внимание задерживается на модальном признаке, акциденции или атрибуте, каковы суть цвет, движение или фигура, тогда это модальная абстракция. Иногда душа изучает, что об-

щего между различными идеями, отбрасывая все, что их различает, — тогда это обобщающая абстракция. Так, созерцая в индивидах Педро, Хуане или Франсиско общий для всех людей разум и пренебрегая индивидуальными их различиями, составляют отвлеченную идею «человек», обнимающую весь род, не останавливаясь ни на одном конкретном лице. Кроме этих абстракций, которые я называю чувственными, ибо цель их — отделять чувственные идеи от субстанции, к коей они принадлежат, есть другой, более возвышенный вид абстракций, которые я называю интеллектуальными, чье назначение — отделять свойства абстрактных идей от представляющего знака, с коим они связаны. Но объяснение сие относится к более высокой метафизике и полностью выходит за рамки моего трактата.

Деятельность души, созидающей идеальную красоту, в точности та же, что при образовании чувственных абстракций; и как последние зависят от деятельной силы духа, выделяющей атрибуты, части и отношения из одного сложного соединения, дабы перенести их на другое, так и идеальная красота, согласно вышеприведенному определению, состоит в акте фантазии, собирающей самые совершенные качества предметов, дабы сочетать их в неком целом, могущем служить образцом для искусств, основанных на подражании. Если меня спросят, какую цель преследовал верховный творец, наделив такой деятельностью дух человеческий, я отвечу, что он даровал ее как закономерную принадлежность существа свободного и разумного; как средство, коим человек возвышается до постижения предметов духовных и нравственных; как межевую линию, отделяющую природу человека от природы скотов, и как непосредственное орудие способности человека к сублимированию *

Самая эта способность, присущая лишь человеку, есть вторая причина его влечения к идеальному. Я говорю, что она присуща лишь человеку, ибо придерживаюсь мнения, что способность совершенствовать свои возможности есть подлинная граница, отделяющая человека от животных, и другие различения, предложенные до сих пор философами, кажутся мне недостаточными. Изучая все разнообразные

* Грамматики простят мне непривычность этого слова, которого не найдешь в словаре, но я не могу подыскать другого, чтобы выразить должным образом свою мысль.

виды земных животных, наблюдая за особями в каждом из них, прослеживая воображением их более или менее длительное существование, мы найдем лишь постоянное единообразие склонностей и поразительное сходство действий. Животные не увеличивают и не уменьшают запаса познаний, дарованного им природой для самосохранения и размножения. Всякое различие между особями несущественно и механично. Более или менее темная масть, рост пядью выше или ниже, более или менее проворные движения членов и мышц — вот и все телесные различия между особями одного вида; но в сфере нравственного — одни и те же способности, та же степень познания, те же склонности у животных Канады и Тавриды, у четырехмесячных и четырехлетних. Прямо обратное происходит с человеком, чья способность употреблять свои задатки — как во благо, так и во зло — чудесным образом растяжима. Человек появляется на свет хрупким и жалким, но члены его мало-помалу крепнут; тело растет и толстеет; ноги и руки становятся сильней; чувства совершенствуются; способности выходят и как бы развиваются из самого центра души — так распускается, растет и вытягивается на берегу реки деревце: хилое вначале, оно затем выбрасывает множество ветвей, далеко простирающих свою тень и выдерживающих любую тяжесть. Человеческая способность — это шкала, точное число ступенек которой пока еще неизвестно. Дело воспитания — определить расстояние между ними. В то время как лопари у Северного полюса и готтентоты на равнинах мыса Доброй Надежды проводят жизнь в бездействии и скудоумии, подобном состоянию самых тупых животных, Ньютон в Англии и Монтескье во Франции становятся законодателями вселенной, подчиняя расчету бег планет и даруя народам основополагающие системы правления. И если Нерон, Калигула и Цезарь Борджиа своими жестокостями обесчестили род человеческий, то его облагородили своими добродетелями Траян, Марк Аврелий и Фердинанд III.

Это свойство переходить от одной степени воспитания к другой, более высокой, порождено исследованной выше способностью составлять чувственные и интеллектуальные абстракции, посредством коих человек обобщает свои идеи, сводит их к первоначалам, облекает знаками или терминами, сохраняющими их в языке либо письменности, использует изобретения других и накапливает знания.

Итак, способность мыслить отвлеченно составляет подлинное различие между человеком и животными.

Ясно, что желание совершенствования порождает влечение к идеальной красоте; ведь человек по опыту знает, что окружающие его предметы полны изъянов и что природа, заботясь о совокупности вещей в целом, оставила большинство особей в состоянии посредственности, а потому он старается восполнить это несовершенство фантазией, приукрашивая, как мы уже объяснили, предметы, доставляющие ему наслаждение.

Третья причина — желание счастья. Природа наделила нас множеством телесных и духовных склонностей; но средства удовлетворить эти склонности весьма скудны; зато обильны беды, отравляющие горечью краткие радости жизни; вот почему людям ничего другого не остается, как прибегнуть к собственному воображению и вылепить блаженство мнимое, наделяя предметы свойствами, каких они не имеют, но должны были бы иметь, дабы удовлетворять наше любопытство и ненасытную жажду знаний. Отсюда произошли поэтический вымысел и чудесное в искусствах. Отсюда — языческая мифология и бесконечные нелепицы ложных религий насчет судьбы человека после смерти. Отсюда — сказочные райские обители, сотворенные фантазией тех народов, кои, будучи лишены божественного света откровения, не имели другого компаса на пути познания загробной жизни, кроме невежественного и блуждающего разума. Тайный инстинкт, побуждающий людей собирать воедино все мыслимые наслаждения, вкупе с деятельной силой воображения, был подлинным творцом Елисейских Полей, садов Адониса в Аравии, волшебного дворца, куда была унесена красавица Психея[74], садов Армиды, чертога пиршеств, который воображали древние скандинавы, ученики державного Одина, небесных гурий, порожденных необузданной фантазией ложного пророка Магомета, и других подобных выдумок. Этот самый инстинкт при помощи воображения создал в изящных искусствах и в изящной словесности чудесный идеал, коим мы восхищаемся в очертаниях и пропорциях Аполлона из палаццо Питти, в силе и мощи Геркулеса из дворца Фарнезе, в выразительной неге скульптурной группы с Ледой, в позах Венеры у Тициана, в платонической картине Души, нарисованной Менгсом, в описании красоты Анджелики или Альчины, в восхитительной сцене любви и смерти Дидоны, в музыке арий

«Если бы я чувствовал на лице твое дыханье» Глюка, «Ищут друг друга, говорят друг с другом» Пакьеротти, «Я знаю те глазки» из «Служанки-госпожи» Перголезе и в других чудесах искусства. То же начало, которое движет человеком в поисках блага, заставляет его по возможности избегать зла, ибо счастье не меньше состоит в отсутствии последнего, чем в обладании первым. Отсюда склонность — порожденная ужасом, который вселила в нас природа, — преувеличивать опасность тем больше, чем она поразительней и неведомей: целью природы было здесь побудить нас бежать от опасности, преувеличив ее размеры. Отсюда проистекает в искусствах, основанных на подражании, стремление фантазии делать более отчетливыми наводящие страх предметы, живописуя их необыкновенными, чудесными красками, и вот почему язычники выдумали столь странную преисподнюю, где соединили все из ряду вон выходящее, все самое необычайное, что только можно себе представить: трехголового пса, озеро пылающей смолы, девятикратно опоясывающее Тартар, ладью Харона со старцем перевозчиком, Ахеронт, Аверн, Флегетон и Коцит; Парок, змееволосых Фурий, Иксиона, Сизифа, Тантала, Тития, Плутона, Прозерпину, Салмонея, дочерей Даная и тысячу других диковин, выдуманных поэтами, дабы напугать и поразить соотечественников. Понятно, что преисподняя древних была поэтичней и больше годилась для изящных искусств, нежели наш христианский ад, ибо языческая преисподняя была детищем чистой фантазии, каковая воздвигала и рушила по своей прихоти; но при описании нашего ада воображению запрещена подобная вольность, ибо христианин не смеет ни на йоту отступать от учения непогрешимой религии.

Сказанное выше о влечении человека к идеальной красоте приводит меня к рассмотрению преимуществ идеализирующего подражания природе над рабским. Этих преимуществ четыре, и я по порядку изложу их в следующих разделах.

X

ПРЕИМУЩЕСТВА ИДЕАЛИЗИРУЮЩЕГО ПОДРАЖАНИЯ НАД ПОДРАЖАНИЕМ РАБСКИМ

Первое преимущество: идеализирующее подражание доставляет больше удовольствия, нежели рабское. Настоящий труд есть непрерывное доказательство сего положения, опирающегося на опыт. Ко множеству доводов, выдвинутых до сих пор, можно добавить одно соображение, рассеивающее всякие сомнения на сей счет. В подражании рабском художник обязан выразить не только достоинства природы, но и ее недостатки, в противном случае изображение не будет точным. Так вот недостатки неприятны сами по себе и уменьшают наслаждение, получаемое от достоинств, подобно тому как горькие составные части лекарства мешают ощутить сладкий вкус других составных частей. Подражание, воспроизводящее природу в самом выгодном ее аспекте, скрыв от взора обычные недостатки ее, понравится гораздо больше, чем подражание рабское, где воздействие прекрасных свойств будет сведено на нет воздействием свойств безобразных. Девушка, убитая ревнивцем влюбленным, безусловно вызовет сострадание; но в жизни это чувство весьма умеренно, ибо девушка, как правило, не столь красива, невинна и благоразумна, чтобы возбудить сострадание без всякой примеси других чувств. Мать, оплакивающая разлуку с сыном, чья судьба ей неведома, вызывает у нас сочувствие; однако старость, уродство, низкое происхождение, неряшливый вид, нищета, грубый голос и другие подобные обстоятельства, порождающие презрение или безразличие, значительно уменьшают наш интерес. Но возьмите идеальную Заиду, которую Вольтер рисует без единого из указанных недостатков; представьте себе Мандану, мать Кира, которую Метастазио и Гендель изобразили один в поэзии, другой в музыке без перечисленных нами черт, уменьшающих сочувствие: насколько приятней и сильней окажется такое подражание!

Идеализирующее подражание помимо того, что скрывает изъяны, обладает также другим преимуществом: оно

соединяет в картине самые благоприятные моменты, наиболее подходящие для яркого изображения жизни. Женщина, покинутая мужем, или девушка, обманутая возлюбленным, — сюжет весьма распространенный в нашем мире. Тот, кто захотел бы изобразить его, рабски следуя природе, нарисовал бы растрепанную женщину, одиноко рыдающую в комнате, вся обстановка которой—несколько стульев, стол да кровать; такая картина была бы весьма натуральна, однако мало радовала бы глаз. Но пусть ту же сцену нарисует живописец, наделенный живой фантазией: каких только идеальных обстоятельств он не соберет, дабы ее украсить! С каким мастерством подготовит воздействие картины на зрителя! Посреди холста он изобразит пустынный остров, со всем разнообразием гор, холмов, долин, рощ, полей и песчаных отмелей. Только что поднявшееся солнце озарит своими лучами далекий горизонт, и тысячи отблесков искусно представленного света украсят воздух и землю. Море будет мягко плескаться у скал, опоясывающих остров, и белизна пены составит приятный контраст с лазурью вод. По шири морской понесется на всех парусах корабль изменника Тезея, а на берегу мы увидим покинутую Ариадну с золотистыми волосами, рассыпавшимися по белым плечам, безо всякого убора, кроме легкого покрова, накинутого, дабы не оскорбить стыдливость зрителей; Ариадну, простирающую руки вслед кораблю, уносящему половину ее души; глаза красавицы закатились, бледные щеки омыты потоками слез, а уста полуоткрыты, призывая вернуться предателя афинянина. В другой стороне картины взору предстает не менее чудесное зрелище: фавны, сатиры и силены, неуклюже приплясывая и размахивая тирсами, бегут перед влекомой тиграми колесницей бога Вакха, который явился стереть слезы безутешной Ариадны. Маленькие Купидоны, догадываясь о том, что должно произойти, порхают в воздухе и держат наготове звездный венец, дабы увенчать им голову Ариадны[75] Сравните эту картину с предыдущей, сравните прочие натуральные картины с идеальными на тот же сюжет и скажите мне, какие из них больше поразят зрителя и доставят ему большее наслаждеение; а также сыщется ли живописец, который, в точности подражая природе, сумел бы так разнообразить положения и соразмерить подробности.

Добавьте к этому новизну ощущений, возбуждаемых идеальным, а не натуральным подражанием; новизну, ко-

торая есть следствие свободы фантазии и ее права объединять в одном прообразе чудеса, рассеянные по всей природе. Тот, кто описал бы знаменитые края Киферу и Книд как они есть, не затронул бы нашего любопытства и не доставил бы удовольствия; ведь на самом деле это всего лишь два островка архипелага, окруженных рифами, малоплодородных, унылых и почти необитаемых, как утверждают путешественники, в том числе знаменитый естествоиспытатель Спалланцани. Но прочитайте описание Монтескье в его «Книдском храме», и вы увидите, как легкое перо писателя все украшает, увлекая и восхищая читателя новизной картин. Скажу то же о древней Трое и прославленных ее окрестностях, как то Сигейский мыс, остров Тенедос, реки Скамандр и Симоис, гора Ида, Антандр и прочие места, одни лишь названия коих у Гомера и Вергилия тотчас пробуждают в нас восторг. Однако англичанин Роберт Вуд с Гомером и Страбоном в руках явился осмотреть эти места и нашел там только пустоши, голые скалы и пересохшие ручейки — неоспоримый довод в пользу идеализирующего подражания по сравнению с точной копией природы.

Другое, не менее существенное преимущество: идеализирующее подражание больше просвещает и наставляет нас, нежели натуральное. Знания, которые можно почерпнуть в искусствах, основанных на подражании, слагаются из трех вещей: из числа природных или нравственных свойств, которые эти искусства нам открывают; из сути означенных истин, более или менее способствующих нашему совершенству и благородному поведению, и из более или менее действенного способа, каким искусства запечатлевают эти истины в нашей душе. Не подлежит сомнению, что три перечисленных обстоятельства успешней достигаются при идеализирующем подражании, нежели при натуральном.

Что касается первого момента, натуральное подражание показывает нам в природе лишь то, что мы созерцаем в ней ежедневно, и нам достаточно глаз и опыта, дабы все это познать, не прибегая к другим учителям. Напротив, подражание идеализирующее открывает не только сущие, но и возможные свойства природы; не свойства того или иного индивида, но целого рода; не разрозненные, но слитые в едином предмете. Таким образом, урок становится всеобъемлющим.

Говоря о втором моменте, представляется неоспоримым, что образ совершенной природы, какой она предстает нам в идеализирующем подражании, снабжает нас более ясными понятиями о совершенстве и побуждает любить добродетель несравненно сильнее, нежели это делает подражание натуральное. Оно дает нам более ясные понятия о совершенстве, ибо цель его — очистить природу индивидов от всех изъянов и нарисовать их не такими, каковы они в жизни, но такими, каковы они были бы, если бы Творец, ради своих божественных целей, не предоставил свободу течению и следствиям вторичных причин в отношении частностей. Все люди обладали бы телесной красотой, которой мы восторгаемся в статуях Аполлона и Антиноя, если бы климат, состояние здоровья отца и матери, вещество, служащее для воспроизводства, физическое сложение тел, род и разнообразие пищи, более или менее утомительный труд и разные другие обстоятельства не искажали пропорций и изящества форм. Все женщины двигались бы грациозно и изящно, если бы образ жизни, воспитание, застенчивость или недостаточная ловкость мускулов не мешали их членам достичь той непринужденности, в которой — душа движений и которая с такой силой говорит нашему воображению. Но искусства, поправляя, так сказать, воздействие вторичных причин, сводят индивидов к первичной идее, к прототипу прекрасного и являют нам образ совершенства более соразмерного, в отличие от того, что мы обычно видим в природе. Ни один муж не прощается с женой столь нежно, как Тимант с Дирсеей в «Демофонте» Метастазио. Ни одна умирающая женщина не пользуется столь сладостными и выразительными модуляциями, как те, к каким прибегнет превосходная певица в последней сцене «Покинутой Дидоны». Не было в мире государыни, которая выразила бы смятение и горе с таким благородством, достоинством и силой, как знаменитая Клерон в «Семирамиде» Вольтера. И тот, кто захотел бы составить себе верную идею о нежности и грации, каких достигают интонации человеческого голоса либо позы тела, не почерпнет эту идею из наблюдений над Педро, Хуаном или Франсиско, но только из восхитительных модуляций певца, подобного Фаринелли или Пакьеротти, равно как из великолепной пантомимы таких балетмейстеров, как Анджолини или Новер.

Сходным образом идеализирующее подражание пред-

лагает нам идею добродетели и с величайшей силой воспламеняет в нас любовь к ней. Этого нельзя достичь, рисуя добродетель такой, какова она обычно в людях, ибо они редко поднимаются до вершин справедливости и почти всегда — на грани недостойного, даже когда совершают доблестные поступки; нет, надо представить ее нам в подлинном, первозданном облике, свободную от всякой примеси несовершенства и с той степенью красоты, какую созерцал мудрец, сказавший, что, появись добродетель среди людей нагой, никто не остался бы к ней равнодушен и все преклонились бы перед ней.

Отлично знаю, что далеко не все авторы согласны с этим; например, знаменитый правовед Винченцо Гравина в своем «Основании поэтики» считает знания, почерпнутые из натурального подражания, более полезными, нежели почерпнутые из подражания идеализирующего. Но мнение сие, слабо обоснованное, было рассмотрено и с полным успехом опровергнуто аббатом Чезаротти в его «Замечаниях» об итальянском переводе Оссиана *, а до него — нашим соотечественником доном Игнасио де Лусаном в его превосходной «Поэтике» ** Эти ученые мужи лишили всех других писателей надежды преуспеть, затрагивая вновь тот же предмет. Вот почему, хотя я мог бы еще долго распространяться о нем и привести немало мыслей, его проясняющих, я полагаю более уместным отослать читателей к означенным трудам.

Что касается способа, каким идеализирующее подражание закрепляет впечатление в нашей памяти, то сказанное до сих пор подтверждает, что его способ предпочтительней, нежели способ подражания рабского; ибо, принимая во внимание непостоянство нашей природы, добро надобно подсластить удовольствием. Чем больше наслаждение от урока, тем легче запечатлеть в памяти его максимы. Так вот: если, как мы доказали выше, идеализирующее подражание доставляет большее наслаждение, чем подражание рабское; если оно действительно вызывает больше приятных ощущений; если оно превосходит рабское подражание новизной образов и идей, если больше занимает разум чудесным и неожиданным, то отсюда неизбежно следует, что предлагаемые им истины воспринимаются лучше,

* Том I, замеч. 20 к третьей песне поэмы «Фингал».
** Кн. I, гл. IX.

нежели истины подражания рабского, которое, рисуя вещи такими, как мы видим их обычно, не подстегивает нашего любопытства и не порождает в нас той высокой степени любви или отвращения, которая заставляет нас раскрыть объятия добродетели и бежать от порока. Предположим, что наставник некого принца, видя своего воспитанника разгневанным, увещевает его смирить свой гнев и рассказывает, сколь угодна богу кротость и каковы зловредные последствия упрямства и неуступчивости. Если бы поэт захотел натурально подражать такому увещанию и взял обычные в таком случае слова наставника, получилась бы рифмованная проповедь, достойная хвалы самое большее за свою мораль, но малопригодная для того, чтобы развлечь и восхитить читателей. Но послушайте то же самое увещание из уст Феникса, когда Ахиллес, разгневавшись на греков, собирается покинуть их и отплыть в родные края, и вы увидите, какую новизну, красоту и блеск обретают те же самые максимы под пером такого поэта, как Гомер:

Сын мой, смири же ты душу высокую! храбрый не должен
Сердцем немилостив быть; умолимы и самые Боги,
Столько превысшие нас и величьем, и славой, и силой.
Но и Богов — приношением жертвы, обетом смиренным,
Вин возлияньем и дымом курений смягчает и гневных
Смертный молящий, когда он пред ними виновен и грешен.
Так, Молитвы * — смиренные дщери великого Зевса —
Хромы, морщинисты, робко подъемлющи очи косые,
Вслед за Обидой они, непрестанно заботные, ходят.
Но Обида могуча, ногами быстра; перед ними
Мчится далеко вперед и, по всей земле упреждая,
Смертных язвит; а Молитвы спешат исцелять уязвленных.
Кто принимает почтительно Зевсовых дщерей прибежных,
Много тому помогают и скоро молящему внемлют;
Кто ж презирает Богинь и, душою суров, отвергает,—
К Зевсу прибегнув, они умоляют Отца, да Обида
Ходит за ним по следам и его, уязвляя, накажет.
Друг, воздай же и ты, что следует, Зевсовым дщерям ** [76].

Всякий признает, что увещание Феникса новизной мысли и красотой аллегории сильнее привлечет к себе внимание

* Так я перевел греческое слово λιταί, что по-испански обозначает «молитвы»; от него же произошло слово «литания», но я избрал preces, потому что почти вся прелесть приведенного отрывка держится на том, что в оригинале это слово женского рода. Если кому-либо не по вкусу мое изобретение, он может подставить вместо preces supplicas.

** Илиад., п. 9.

Ахиллеса, чем те же советы, изложенные нравоучительным и непререкаемым тоном, каким изложил бы их мим Публий Сир[77]. В силу этого и других доводов Аристотель — и тут с ним согласны почти все его комментаторы — высказал в своей «Поэтике» мнение, что знания, почерпнутые из поэзии, полезнее, важнее и ближе к философии, нежели знания, предлагаемые историей[78].

XI

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРЕДЫДУЩЕЙ. ДРУГИЕ ПРЕИМУЩЕСТВА ИДЕАЛЬНОГО

Идеальное расширяет власть природы и внушает нам большую веру в наши силы.

Если бы познания человека ограничивались только особями и не охватывали виды и роды, такая невозможность возвыситься над чисто чувственными идеями сделала бы его неспособным к образованию, как неспособны к нему животные. И если бы искусства, основанные на подражании, сводились к точному воспроизведению натурального и не поднимались в горние чертоги красоты, праздной и почти бесполезной была бы наша деятельная и трансцендентальная способность, которая зовется воображением, и бесчисленные совершенства в природе остались бы нам неведомы. Натуральное показывает лишь существующие и воздействующие свойства; идеальное открывает свойства возможные. Художник-натуралист знакомит меня с красотой двух-трех дам, с коих он написал портреты, но, созерцая их, я познаю лишь совершенства двух-трех индивидов и бесконечно далек от познания пределов, установленных для красоты. Идеалист же, представляя моему взору Венеру Медицейскую или Венеру Тициана, дает познать совершенства всего рода человеческого и указывает, до каких границ простираются возможности природы в гармонии и пропорциях женского тела. Этот пример с равным успехом приложим и к другим искусствам, даже в сфере нравственного.

Если бы поэт захотел натурально живописать нравы общества, он превратился бы в историка и был бы вынужден изобразить большинство людей корыстными, тщеславными, лживыми, злобными, жестокими, коварными, непостоянными — словом, так или иначе порочными. Даже те, кого мир именует героями и кого анналы истории предлагают как образец для подражания, окажутся бесконечно далеки от истинного добра. Фемистокл, если верить историкам, был скуп, вероломен и не держал слова. Александр Македонский присовокупил к порокам, присущим всем завоевателям, безграничное тщеславие и алчность. Цезарь был чревоугодник, да и вообще невоздержан. Царь Петр, прозванный «Великим» — жесток, самовластен и склонен к пьянству. Почти у всех знаменитых людей, которых мнение общества водворило в храм Славы, к добродетелям примешиваются изрядные пороки, так что пример их недостаточен и не дает понятия о доступном для людей пределе добродетели. Лишь идеализирующее подражание способно на это, согласно началам, изложенным в настоящем рассуждении.

Отсюда рождается вера в собственные силы, которую внушает художнику идеальная красота. Поэт, живописец, скульптор или музыкант могут сказать себе: «Я не раб подражания и не уподоблюсь тем несчастным, которые прикованы к скале и могут шагнуть лишь так далеко, как позволяет цепь. Я наделен воображением, благодаря коему владею в известном смысле всей вселенной; я делаю зримыми самые отвлеченные мысли, облекаю в плоть идеи, совершенствую природу, возношусь над нею и являю очам смертных само божество. Художник, не умеющий облагородить свои идеи, не найдет в природе образца, который научил бы его, как изобразить бога в момент, когда он низринул с неба мятежных ангелов; но я расскажу, как он величаво устремляет взор то на сотни тысяч духов, оставшихся ему верными, то на еще невоплотившийся род человеческий, то на земной рай и его согрешивших обитателей. Пророческое вйдение пробудит его всемогущий гнев: он спустится с трона небес и явится на самой высокой вершине горы Табор. Земля задрожит, устрашась божественного гнева; но он с державным милосердием прострит над ней десницу, дабы страх не уничтожил ее *. Другой, изображая

* Клопшток в «Мессиаде».

героя, только что сразившегося со змеем или чудовищем, придает лицу его выражение напряженное и испуганное; но я избавлю свою статую от этого несовершенства и изваяю Аполлона, коий, меча стрелы в дракона, сохраняет в лице и во всей фигуре спокойствие бога, презирающего врага и безо всякого труда одерживающего победу * Третий, подражая натуральным звукам, даст услышать почти те же интонации, какие слышны повседневно в голосах людей, одержимых страстью; но я соберу те же самые интонации, очищу их от всего неприятного и резкого, приведу в порядок, следуя самой изысканной мелодии, сделаю так, чтобы модуляции искусно двигались вокруг господствующей тональности, проникну к самым потаенным струнам сердца, затрону самые чувствительные фибры души, силой исторгну слезы, доведу до высшего восторга фантазию и разбужу скрытые силы духа ** Подражатель натурального скажет мне, что при землетрясении почва колеблется, горы рушатся, разверзаются бездонные пропасти и оттуда вырываются языки пламени, пожирающего свою добычу; но я, завладев небом, морем, землей и адом, заставлю поверить, что мнимая натуральная причина есть на самом деле порыв божественного гнева: я изображу Нептуна, потрясающего своим трезубцем стены древней Трои и основания земного шара; от ужасных ударов дрожат леса Иды, колеблются вершины Антандра, море отступает далеко от берега, суда вот-вот опрокинутся... Даже сам Плутон, владыка преисподней, в ужасе прянул с трона, взывая к Нептуну, да перестанет сотрясать землю, дабы не смешались стихии и свет дня не померк от зрелища адских обителей ***[79]. Точно так же поэт заурядный скажет мне, что солнце на рассвете восходит над горизонтом. Золотит небо, животворит воздух, радует землю и наделяет жизнью предметы; я же, добавив к прелести зримого мира красоты мира фантастического, опишу, как солнцу предшествует Аврора, милая дочь Утра, разгоняющая мрак своими розовыми перстами. Солнце, облаченное в пурпур, в лучезарном венце, покатит на колеснице, у которой оси, колеса и дышло золотые — и которая усеяна множеством рубинов, изумрудов и других драгоценных камней. Кони,

* Аполлон Бельведерский.

** Глюк, Люлли, Гендель, Перголезе.

*** Гомер, «Илиад.», 20.

накормленные амброзией, будут белоснежными, и лишь кое-где эту белизну нарушат красивые рыжеватые пятна. Перед ними помчатся резвые Оры—полунагие девы с гирляндами цветов на головах, — держа в руках поводья. По обе стороны колесницы будут видны дни, месяцы и год с его четырьмя временами, и всех я наряжу в идеальные одеяния, чудесно украшающие картину *[80] Ценители красоты будут мне благодарны за то, что я умножил и усилил таким образом их наслаждения; и я, не греша тщеславием, смогу повторить вслед за Горацием:

Славой заслуженной,
Мельпомена, гордись и, благосклонная,
Ныне лавром Дельф мне увенчай главу [81].

Эта благородная гордость художника наглядней выступает при выражении возвышенного, каковое легче и чаще достигается в подражании идеальном, нежели в натуральном. Знаю, что возвышенное есть и в природе, как в физических предметах, так и в нравственных, и проистекает оно от стремительного, живого и внезапного ощущения, вызванного присутствием предмета, чья мощь многократно превышает наши силы, так что его природа представляется нам бесконечно более возвышенной, нежели наша. Так, вид горной цепи с неприступными вершинами; либо мрачной, ужасной пропасти; либо бурного разбушевавшегося моря; либо извержения вулкана, подобного Гекле, Этне или Везувию; либо урагана из тех, что буйствуют у берегов Гренландии или на Антильских островах; либо разъяренного неба, которое, нагромоздив на горизонте черные тучи, оглушая громами и ослепляя молниями, словно хочет уничтожить все живое, — есть непосредственная причина, которая, представив нашим глазам безграничную мощь природы, порождает в нас образ возвышенного. То же скажу про идеи *бесконечного, необъятного,* про идеи *вечности* и *всемогущества,* кои тотчас представляют воображению идею существа сверхъестественного, чье величие в сравнении с нашим убожеством подавляет нас и почти приравнивает к праху. То же скажу о вдохновенных ответах и героических деяниях, предполагающих в субъектах их твердость духа и власть над собственными страстями, на какие,

* Овидий. «Метам.», кн. II.

казалось бы, неспособна ничтожная человеческая природа. Во всех подобных случаях точное подражание натуральному торжествует, и чем меньше добавит к красоте предмета художник, тем более он будет достоин хвалы и тем легче достигнет цели.

Тем не менее даже в подражании натуральному возвышенному большое место занимает идеальное. Ведь для того чтобы этот род возвышенного оказывал нужное воздействие в подражании, художник должен выразить его так, чтобы он удивлял, пленял новизной и восхищал, без чего предметы самые высокие покажутся наблюдателю отнюдь не таковыми. Стало быть, наибольший блеск возвышенному стилю придает мастерство исполнителя; иначе говоря, искусство впечатляет благодаря идеальному, понимая здесь под этим словом все, что художник добавит от себя к натуральному.

Поясним это на нескольких примерах.

Необъятность, исключительный атрибут бога, возбуждает, как мы сказали выше, наиболее высокую идею о возвышенном. Два писателя среди многих других взялись изобразить ее, но с успехом столь различным, что один чарует и восхищает, а другой вызывает смех. Альберт Галлер, знаменитый немецкий философ и поэт, говорит в одной из своих од о необъятности: «Мысль, обгоняющая ветер, мысль, что легче звука, быстрее времени и проворней крыл самого света, вотще старается досягнуть до тебя и приходит в отчаяние от невозможности достичь когда-либо твоих пределов». Кто не восхитится в этом отрывке уместностью сравнений, каковые, соединив самые скорые движения природы, почти объемлют, насколько это возможно для ограниченного ума, величие предмета? А теперь послушайте, как выражает ту же идею древний составитель смехотворной книги, именуемой «Талмудом»: «Хочешь ли составить себе должное понятие о неизреченной необъятности Иеговы?

Так внемли тому, что открылось мне в видении. Расстояние между очами Бога — триста тысяч восемьсот миль; каждая его стопа заключает в себе тридцать тысяч миль; каждая божественная миля слагается из ста тысяч божественных локтей; в каждом из этих локтей четыре божественных пяди, а каждая пядь равна по величине целому земному диаметру». Самый высокий образ невозможно передать таким безвкусным перечислением, и мысль, сама по

себе возвышенная, из-за способа изложения обращается в ребячество.

Следующий отрывок из Горация:

И весть, что мир склонился долу,
Весь, кроме твердой души Катона [82],—

следует причислить к возвышенным первого порядка, ибо одним кратким и сильным мазком поэт изобразил величие души Катона, коего не одолел даже Юлий Цезарь, даром что завоевал почти всю известную тогда землю. Но переставьте или разбавьте слова, и вы увидите, что, хотя мысль осталась та же, впечатление возвышенного почти полностью исчезнет. Например: *«Но Цезарь не смог привлечь Катона на свою сторону, хотя весь мир он уже подчинил своей власти».*

Кто назовет такой способ выражаться возвышенным?

Возьму другой пример из неподражаемых стихов Гомера, где Юпитер снисходит к мольбе Фетиды защитить ее сына Ахиллеса;

Рек, и во знаменье черными Зевс помавает бровями:
Быстро власы благовонные вверх поднялись у Кронида
Окрест бессмертной главы, и потрясся Олимп многохолмный * [83].

Недаром приведенный отрывок древние прославляли как один из самых возвышенных у Гомера. В самом деле, не считая священных книг, ни один древний писатель не дал нам столь высокой идеи о могуществе бога, какая явлена здесь в образе Юпитера, потрясшего Олимп одним помаваньем бровей. Что станет с несчастными смертными в день отмщения, если даже в милосердии своем бог внушает такой ужас самим небесам, трону своей славы? От сокрытого здесь сравнения между державной властью Юпитера и нашей немощью рождаются удивление и восхищение — немедленные следствия возвышенного. Изучите, однако, тщательней означенную мысль, и вы найдете, что ее возвышает не столько понятие, сколько украшения поэта. То, что побуждает нас так ценить этот портрет Юпитера; то, что соблазнило Евфранора и Фидия, взявших из приведенных стихов образец для своих знаменитых статуй Юпитера-олимпийца; то, что вынудило иезуита Рапена сказать, что, когда он читает или слышит, как читают Го-

* Илиада, п. I, с. 258 (sic).

мера, ему чудится гармоническое и широкое звучание валторны *, проистекает главным образом от живописности и музыкальности, в какие облек идею греческий поэт. Рассмотрите внимательно слова, и вы увидите, что почти в каждом из них есть звукоподражание или почти зримый образ. «Черно-лазурный» цвет бровей, «умащенные амброзией» волосы, «бессмертная глава» и «многохолмный Олимп» — вот вам живопись. Звучания слов, отвечающие значению предметов: «ĕp'ŏphrўsi Krŏníōn», передающие шорох движущихся бровей, сопровождаемые звуковым повтором в словах «kyanéēsin» и «néusĕ», которые изображают как брови поднимаются и опускаются; «ĕpĕrrhōsanto» — величественный взмах волосами; «kratŏs ap'athanátŏiŏ» — огромность бессмертной головы; потрясение Олимпа в «ĕléli-xĕn» и тяжесть и грохот дрожащих небесных чертогов «mégan Ōlympŏn — вот главные обстоятельства, составляющие музыку.

Но чтобы до конца постичь бесценную красоту этого отрывка, надо пойти дальше. Гомер не удовлетворился музыкой и поэзией вообще, но прибегнул к живописи и музыке, наиболее подходившим к природе изображаемого предмета.

Предмет возвышенный, и так же возвышенны его гармония и колорит. Черно-лазурный цвет бровей и волос слыл у древних признаком богов первого порядка: его присваивают Юпитеру, Плутону и Нептуну, трем наиболее чтимым божествам древней мифологии. Вот почему в переводах следовало бы сохранить этот эпитет или по крайней мере равнозначный ему, который указывал бы, что речь идет о бровях божества; по той же причине нельзя опустить «умащенные амброзией» применительно к волосам. Родительный падеж «ánaktoš» дает понять по антономазии, что то была голова не кого-либо, но верховного владыки; а «athanátoiŏ» — что голова эта бессмертна. Так всего тремя словами обрисована личность бога первого порядка, единственного верховного владыки и бессмертного по своей природе—героическая идея, оттененная звучанием слов «ĕpĕrrhōsantŏ ánaktŏs ap'athanátŏiŏ, где преобладают гласные «а» и «о», самые звучные, величавые и открытые в алфавите. Последние мазки этого столь величественного портрета состоят в «mégan d'ĕléli xĕn Ōlympŏn». Частица

* «Общие размышления о поэтике», прим. 37

«д» дает увидеть мгновенный переход от помавания главы Юпитера к потрясению Олимпа — мгновенность, свидетельствующая не только о быстрой связи следствия с причиной, но и о мощи божества, производящего подобное движение.

В «ĕlélixĕn Ŏlympŏn» слышится гул потрясаемых небесных чертогов; отметим изысканную красоту звучания легкого и высокого, которое получается от повтора звуков «л», от соединения их с несколькими «и», от изображающего треск «ixĕn» и от завершающего фразу «ympŏn», которое передает грохот в обители богов; все это как нельзя лучше подходит к олимпийскому дворцу, построенному из стекла, золота, драгоценных камней и других отражающих звуки материалов, и приводит на память чертог солнца, описанный Овидием:

Золотом ясным сверкал и огню подражавшим пиропом[84].

Из приведенного разбора вытекает положение, провозглашенное мной заранее, а именно: прелесть и величие цитированных стихов большей частью определяются тем, что поэт добавил от себя; мысль же сама по себе, лишенная живописных и музыкальных украшений (а они все принадлежат художнику, ибо в природе не найти ни личности Юпитера, ни черно-лазурных бровей, ни дворца Олимпа), не заслужила бы высоких похвал всех разумных людей на протяжении целых тридцати веков. Это ясно видно по различным переводам того же отрывка на новые языки, переводам, от которых ни один читатель не получает такого наслаждения, как от подлинника, если он хоть мало-мальски освоил склад, характер и гармонию древнегреческого. Дабы не утомлять излишними примерами, ограничусь одним: переводом этого места у аббата Иачинто Черути, современного итальянского ученого, известного в Испании; Черути, испробовав свои способности на самом возвышенном и трудном предмете восточной поэзии — он изложил по-итальянски ни более ни менее как книгу Иова, — решил затем померяться силами с величайшим поэтом Греции и всего мира:

Сказал и сделал знак черными бровями,
покачал бессмертной главой, тряхнул лбом
и божественными власами, и от этого задрожали
сферы и горы величественного Олимпа.

Разумеется, переводчик здесь передал три главных момента мысли Гомера: Юпитер, дарующий милость, пома-

вание власами и потрясение Олимпа; его стихи, стало быть, не лишены внутренней возвышенности образа, которой не может этот образ лишить ни один даже самый скверный переводчик. Но, увы! — все своеобразные украшения великолепной картины Гомера исчезли. Куда делась богатая, широкая и звучная гармония греческих стихов, вместо которой осталась мелодия флейты или маленькой гитары, подобная вкрадчивому и капризному пению итальянских кастратов? В тексте Гомера я вижу брови необычайного цвета; какого не сыщешь в заурядной природе, — цвета, характерного исключительно для богов первого порядка, а в переводе они черные, как у какого-нибудь жителя Триполи. В подлиннике величие связано с важным и властным движением одних бровей; а перевод изображает какого-то припадочного Юпитера, который не только хмурит брови, но в то же время качает головой и, что уж совсем несуразно, трясет лбом. Все согласятся, что отец богов, прибегающий к подобным жестам, больше подходит для образа ряженого, нежели для Фидиевой статуи. Гомер разыгрывает свою сцену на вершине Олимпа, коему он дал эпитет «polydĕiráđŏs, то есть «многохолмный», дабы обозначить гору в Греции между Македонией и Фессалией, где помещали греки обитель своих богов; стало быть, от клятвы Юпитера дрожали именно вершины гор. Переводчик же говорит нам, что дрожали сферы, как будто на вершине горы имеются сферы или как будто Гомер намекал на систему Птоломея. Черути не почувствовал красоты и, что того хуже, не понял смысла подлинника; он взялся переводить Гомера наподобие того, как изнеженный житель Итаки тщетно пытался натянуть лук Улисса или мифические пигмеи — справиться с палицей Геркулеса.

Не стану приводить примеры из других искусств, ибо читатель сам легко найдет их. Если колосс Родосский, Мавзолей в Карии, египетские пирамиды и Ватиканский собор принадлежали раньше, да и теперь еще принадлежат к возвышенному в искусстве, то нет сомнения, что возвышенное проистекало и проистекает более от замысла и исполнения мастеров, нежели от натурального подражания. Всякий имеющий глаза знает, что природа не рождает ни колоссов, ни мавзолеев, ни пирамид, ни храмов; а стало быть, совершенство, достигнутое строителями означенных зданий, основывалось главным образом на идеальном. Этот последний вид искусства вынуждает меня внимательно

изучить возражения, которые сторонники натурального подражания могут выдвинуть против основ, установленных в настоящем рассуждении.

XII

ПРИВОДЯТСЯ НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ ПРОТИВ ИДЕАЛЬНОЙ КРАСОТЫ

Вот первое возражение, которое, в явный ущерб разуму, слышал я неоднократно из уст некоторых людей: они считают идеальную красоту химерой, ибо она возвышается над заурядной природой; эти люди смешивают ее с творением разума, так как для возникновения идеальной красоты необходимо действие постижения. С тем же основанием они могли бы заключить, что чертеж здания, сделанный зодчим, — химера, ибо не бытует в натуре; и что план садов и аллей в Аранхуэсе — чистая платоническая идея или сказочное животное перипатетиков, ибо в зримой природе никаких чертежей и планов нет. Но это замечание недостойно человека, постигшего хотя бы начатки философии, и порождено тем, что слово *идеальное* люди малосведущие понимают не как следствие рассуждения, почерпнутое из чувственных идей, — мы подробней объяснили это выше, — но как необоснованное следствие прихоти или фантазии.

Второе возражение, детище первого, состоит в убеждении, что идеальная красота противоречит натуральному подражанию и, предлагая нам в качестве главного образца одну лишь фантазию художника, лишает изящные искусства и изящную словесность точки опоры.

Нет ничего более ложного, чем такое обвинение. Идеальная красота отнюдь не противоречит натуральному подражанию, она есть лишь совершенствование его; равно как натуральное подражание есть основание идеальной красоты. Кто провозглашает хвалу идеальному и советует применять его, отнюдь не пренебрегает натуральным и вовсе не убеждает художников, что не надо, мол, изучать его; и знай я, что такой, а не иной вывод сделают из моих первоначал, я собственными руками бросил бы в огонь эти

страницы. Первая и главная цель искусств — подражать природе; вторая — украшать ее; нельзя достичь второй цели, минуя первую; или, выражаясь точней, излишне украшать природу, когда она сама по себе достаточно прекрасна, дабы произвести впечатление, коего добивается художник. Стало быть, художник должен тщательно изучить создания природы, которым он подражает, и выбрать из них самое верное и наиболее подходящее для его целей. Если, например, он находит в природе Антиноя, действительно существовавшего во времена императора Адриана; или Алкивиада, коего афиняне почитали самым красивым юношей своего века; или Елену, подобную той, какую описывает Феокрит *[85]; или Хармолея, чудо красоты, за каждый его поцелуй, по словам Лукиана **[86] платили по два таланта, то прибегать в этих случаях к идеальному — значило бы исказить предмет живописи или скульптуры. Можно даже привести несколько случаев, когда натуральная красота столь совершенна, что искусство не в силах ей подражать. Такова, должно быть, была красота Деметрия Полиоркета ***, чье лицо было столь совершенно, что ни одному живописцу того времени не удалось его написать [87]. И такова была красота прославленной Хуаны Арагонской, королевы неаполитанской, почитавшейся среди современников чудом красоты; Агустин Нисо, придворный врач ее, оставил нам описание этой красавицы, самое полное, какое только можно отыскать.

Если, переходя к другому роду подражания, художник найдет среди людей Тита, прозванного историками «Утехой рода человеческого» [88]; Аристида, слывшего у греков образцом бескорыстия и честности; Тразею, образец постоянства среди римлян; либо, по противоположной линии, Тигеллина, чудовище распутства и воплощение общественного позора; или Тимона Афинского, прославившегося среди древних своим человеконенавистничеством; или Эццелино, тирана падуанского, который жестокостями доподлинными превзошел легендарные злодеяния Прокруста и Бусирида. В подобном случае поэту нет нужды прибегать к вымыслу, ибо истина сама по себе доставит наслаждение, вызовет сострадание, ужас или восторг. Поэтому Плиний Младший в од-

* Идиллия, 18.
** «Разговоры в царстве мертвых», VIII, «Меркурий и Харон».
*** Плутарх в своем «Жизнеописании».

ном из своих писем хвалит поэта Канидия за то, что для своей поэмы о подвигах Траяна он избрал сюжет столь поэтичный сам по себе и превосходящий правдой самые невероятные измышления * Поэтому же некоторые просвещенные критики защищают нашего Лукана от хулителей, порицавших его за то, что он не ввел в «Фарсалию» эпических вымыслов: ведь материя столь богатая, как гражданские войны между Цезарем и Помпеем, пришлась бы по вкусу римлянам и без мифологической приправы **

Отсюда вытекает, что красота, которую мы считаем идеальной, при известных обстоятельствах померкнет, если сравнить ее с существующим в природе. Разве не нашли бы мы, изучив детищ разных климатов, натуральные прообразы наших Венер и Геркулесов? В стране черкесов, в Грузии, на островах греческого архипелага есть, по словам путешественника, женщины столь прекрасные, что они выдерживают сравнение с античными статуями Леды или Ниобы. Кавалер Менгс уверяет, что знал в Неаполе мужчину столь же хорошо сложенного, как Аполлон Бельведерский. Многие рассказывали мне, что в Саксонии, Ирландии и Шотландии они встречали детей столь же миловидных, как на картинах Альбани. И — распространяя то же размышление на красоту нравственную — разве не ясно, что Мильтиады, Фокионы, Курии и Фабриции намного чаще встречались в первые века Спарты, Рима и Афин, в свободных республиках, поощрявших доблестный дух, нежели ныне в странах с деспотическим правлением, каковы Дели, Исфахан или Константинополь?

В подобных случаях правило, подсказываемое разумом, — предпочесть идеальной природе сущую и не заменять прирожденную красоту вещей вымыслами фантазии. Но так как в нашем климате и при наших условиях телесное и нравственное совершенство предметов — вещь редкая и трудно достижимая, художник, не находя его в природе, должен искать образец внутри нас, то есть создать мысленный прообраз, ни на миг не упуская из виду, что идеальное — лишь дополнение натурального.

Один весьма почитаемый критик придерживается мне-

* *«Очень хорошо, что ты вознамерился описать войну с даками. Какая еще найдется тема столь близкая нам, столь богатая, столь обширная, столь, наконец, поэтичная и, несмотря на подлинность, столь легендарная»* [69].

** См. «Опыт об эпической поэзии» Вольтера и «Поэтику» Мармонтеля.

ния, что правило о совершенствовании природы следует соблюдать лишь в подражании человеческим поступкам, чья благость или злонамеренность, совершенство или несовершенство зависят от нашей свободной воли; остальные же предметы мира духовного и телесного художник не волен улучшать или ухудшать, но должен изображать их как они есть, ибо творец природы уже создал их такими, какими надлежит им быть *. Мнение сие представляется мне ложным, ибо оно основано на правиле, совершенно противоположном опыту, будто бы предметы телесные или духовные всегда обладают совершенством, которым должны или могут обладать в природе. Будь это так, все физические создания были бы одинаковы: цветы Шпицбергена или Исландии были бы столь же прекрасны, как цветы южных стран; львы и тигры Африки не отличались бы красотой от американских; все луга были бы равно хороши; все реки — равно ясны и прозрачны; весна была бы такой же в Гренландии или в краю эскимосов, как в королевстве Валенсия или в окрестностях Неаполя. Но коль скоро это не так, довод критика неоснователен, а стало быть, правило об украшении природы простирается на предметы физические не менее, нежели на нравственные. Так, когда художник рисует букет цветов и сюжет не обязывает его рисовать какой-либо определенный букет, он должен изобразить самый пышный и красивый из всех букетов; если же рисует грот и не обязан представить на полотне какой-то действительный грот, то должен не списывать его с первого попавшегося образца, но нарисовать грот самый приятный и восхитительный, как сделал Фенелон, рисуя грот Калипсо, и Ариосто, описавший грот, который послужил прибежищем счастливым любовникам Анджелике и Медору.

Стало быть, не одна лишь фантазия водит рукой художника в подражании идеальному, но также наблюдение природы, от коей мастер смеет отклоняться лишь в том случае, когда она недостаточна сама по себе для желаемого воздействия либо когда сюжет обязывает художника изображать предметы, образы коих не могут проникнуть в душу через органы чувств. Но даже в таких обстоятельствах он всегда должен класть в основу вымысла натуральное и совершенствовать одно с помощью другого; в противном

* Лусан, Поэтика, книга I, глава XI.

случае его творения будут лишь скопищем фантастических призраков, похожих, как говорит Гораций, на сновидения больного:

[Книга] где образы все бессвязны, как бред у больного[90].

Отсюда необходимость начинать изучение живописи и скульптуры с копирования натуральных образцов или, за неимением таковых, срисовывать гипсы, дабы приучить руку и глаз к точности, чего нельзя достичь одним воображением; а также тщательно изучать творения древних, беря их в качестве первого дополнения к природе, прежде чем следовать собственному идеалу. То же скажу о поэте и музыканте: начатки их науки целиком должны закладываться великими мастерами, но это уже избитая истина, и останавливаться на ней не стоит.

После сих правил отпадает сам собой несправедливый упрек некоторых людей, обвинивших приверженцев идеальной красоты в том, что, сравнивая одних живописцев с другими, они наделили многих испанцев званием натуралистов. Эпитет сей, если его правильно понимать, не означает никакого изъяна; и тот, кто применил его к Веласкесу, Мурильо, Рибере и другим, отнюдь не желал принизить изучение натурального, ни тем более другие достоинства, коими восторгаются в картинах этих превосходных мастеров. Кавалер Менгс, столь ярый сторонник идеального, в то же время, как никто, осыпал похвалами испанских художников. Прочтите его «Письмо к дону Антонио Понсу», и вы увидите, что ни один иностранец не оценивал столь высоко наших художников, как этот знаменитый немец. У Веласкеса он находит превосходный стиль, замечательное воздействие на зрителя и несравненное знание законов перспективы и светотени, ставя его в этом отношении даже выше Тициана. Говоря, в частности, об изучении Веласкесом натуры, он признает его столь совершенным, что «тот, кто пожелал бы достичь здесь чего-либо большего, пусть ищет его в природе, ибо самое необходимое он всегда найдет у этого мастера». Замечательным художником называет Менгс Риберу, восхищаясь его подражанием натуре, силой светотени, мастерским мазком и искусством показывать несущественные свойства тела, как то морщины, волосы на груди и тому подобное. Весьма высоко чтит Менгс и Мурильо, заявляя, что некоторые из его картин написаны с силой и сообразно натуре, а другие — с нежностью,

характерной для второй манеры живописца. Менгс воздает должное и остальным художникам испанской школы, как можно дальше прочитать в означенном письме; следует отметить, к посрамлению его хулителей, что больше всего он хвалит испанцев за изучение натуры.

Если иной раз Менгс и укоряет испанцев за излишнюю натуральность, это относится лишь к тем случаям, когда идеализирующее подражание следовало бы предпочесть натуральному. Было бы несправедливо и опрометчиво утверждать, будто испанцы всегда чрезмерно натуральны; но, с другой стороны, было бы хвастовством заявлять, что они никогда этим не грешили. Приведем один лишь пример: разве картина Мурильо, изображающая мадонну с младенцем и находящаяся ныне в Риме, в собрании кабальеро Асары, не была бы совершенней, если бы к точности рисунка, к гармонии частей, к нежности выражения, к искусному расположению складок одежды и особенно к восхитительной мягкости колорита добавить божественные черты, которых не хватает здесь лицу и осанке Пречистой Девы, — черты, указывающие, что это богоматерь, царица ангелов? Я не настолько образован, чтобы выступать судьей между Менгсом и Мурильо, и остерегусь сравнивать их достоинства. Но, говоря единственно о воздействии их картин на меня, не могу утаить, что, когда я сопоставляю мадонну Мурильо с «Душой» Менгса, первая кажется мне прекрасной крестьянкой, вторая же доставляет мне наслаждение другого рода: наслаждение, заставляющее меня забыть все до сих пор виданное по части женской красоты и возрождающее во мне чувство, которое несколько раз испытал я при чтении Платона и некоторых превосходных сонетов Петрарки, а также слушая симфонии Тартини в исполнении Нардини.

В том же смысле надо понимать упреки Менгса, Винкельмана, кабальеро Асары, графа Альгаротти и других писателей, брошенные фламандской школе и немалому числу итальянских живописцев; эти упреки отнюдь не принижают относительного достоинства произведений и не отрицают многих высоких качеств их, но лишь показывают, что художники недостаточно овладели искусством возвышаться над заурядной природой.

По той же методе надо судить и поэтов. Подражание природе не предосудительно, а, напротив, похвально, когда поэт выполняет его искусно и талантливо; оно подлежит

осуждению лишь тогда, когда точность подражания вырождается в грубую, смехотворную копию, либо когда по другим причинам следовало предпочесть удачный вымысел. Вся Европа, к примеру, рукоплещет гению Шекспира, чье перо представило нам самые тонкие переливы страстей и человеческих характеров с такой наглядностью, что кажется, не в силах человеческих превзойти его. Восхищаешься плодовитостью автора не меньше, нежели разнообразием его портретов, которые никогда нельзя смешать друг с другом, и все они обличают силу кисти, превосходящую все, что создано другими поэтами; с той, однако, разницей, что другие добавляют к своим картинам красоты, почерпнутые в собственном воображении, а Шекспир выступает толмачом природы, зеркалом, в точности отражающим самые неприметные ее движения. Поэтому к нему одному среди всех драматургов подходит звание натуралиста по преимуществу. Но когда поразмыслишь над вопиющими изъянами, допущенными английским поэтом из-за скрупулезной точности в подражании натуральному; над низменными выражениями, над грязным и пошлым языком, который в ходу в трактирах и кабаках, но который Шекспир так часто влагает в уста вельмож и знатных дам; когда видишь, что он попирает не только правила единства места, действия и времени, но даже географическую и историческую сообразность; когда замечаешь дикость и бесстыдство, которыми он наделяет самых благородных исторических героев, хотя бы эти пороки и были им свойственны в жизни; когда созерцаешь неправильное ведение интриги в большей части его творений; когда наблюдаешь его стиль — то безвкусно высокопарный, то вялый и многословный, то чрезмерно трудный и темный, то холодный, ребячливый и нафаршированный антитезами и каламбурами, — то взираешь с неудовольствием на природу, столь несовершенную и низкую. И вот почему образованные народы Европы, хоть и признают Шекспира гением куда более самобытным и плодовитым, нежели французские драматурги, все же почти совсем отвернулись от него и обратились к французам, находя у них природу более отобранную, более приятную и пристойную, — одним словом, более подобающую идеальной красоте, присущей драматическому искусству.

По той же причине итальянцу Гольдони никогда не сравняться с Аристофаном, Плавтом, Теренцием и Мольером, хотя его пьесы не лишены достоинств, как то: лег-

кость диалога, более или менее верное воспроизведение правды жизни; но, несмотря на то, что Гольдони был реформатором комического театра в Италии, он не сумел усовершенствовать природу ни в языке, ни в поступках своих героев, довольствуясь лишь внешними очертаниями и, так сказать, поверхностью характеров, не углубляясь в подлинное познание человека, столь же необходимое комедиографу, как знание анатомии — скульптору.

Что касается наших испанских драматургов, было бы слишком долгим делом говорить о них с должной основательностью. Ведь их творения подобны рудникам Потоси, где среди груд порожней породы достанет серебра для целого континента. При всем том, воздавая им должное за хитроумную выдумку, за чистоту и богатство языка, за удачные, а иной раз и превосходные картины характеров, за красоту стихосложения, за чудесную плодовитость и прочее, необходимо признать, что они не умели, как правило, отделять хорошее от дурного и предпочитать лучшее хорошему. Хотя они часто следовали идеальному, из подражания их мало что можно извлечь, потому что им не удалось положить в основу его ни общечеловеческую природу, ни правила хорошего суждения; поэтому вкус их нередко произволен и ложен, что закономерно у авторов, кои изобретательностью кичатся больше, нежели здравым смыслом. Разумеется, можно привести то или иное исключение из правила, ибо, как всему миру известно, максимы, установленные в этом роде вещей, не могут обладать математической точностью и непреложностью.

Художники наиболее чтимые и снискавшие наиболее прочную славу во всякой стране и во все времена — те, что сумели удачно сочетать изучение природы с идеальной красотой. И те, кто довел до наивысшей степени совершенства и одно и другую, были названы мастерами классическими и служат образцом для других. Так как этот вывод есть прямое следствие всего установленного в настоящем рассуждении, я на нем больше не остановлюсь. А если кто пожелает найти подтверждение ему на многих тщательно отобранных примерах, пусть прочтет «Размышления о поэзии» Луи Расина, сына знаменитого трагика *

* Глава VI.

XIII

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ПЛАН НОВОГО СОЧИНЕНИЯ ОБ ИСКУССТВАХ, ОСНОВАННЫХ НА ПОДРАЖАНИИ

Полагаю, что я выполнил обещанное мною вначале, то есть дал надлежащее и внятное понятие об идеальной красоте, коснувшись не только самого существенного, но и наиболее любопытного в этом предмете. Много выводов или следствий можно почерпнуть из основ до сих пор изложенных; но было бы несправедливо требовать от меня заняться ими, так как намерение мое было — ограничиться покамест общими положениями. Надеюсь тем не менее, что я вложил в руки читателей, так сказать, подзорную трубу, позволяющую обозревать горизонты намного более обширные, чем поначалу кажется. Внимательное чтение настоящих изысканий откроет, возможно, глазам тех, кто умеет размышлять, безграничную перспективу, позволяющую угадать контуры величественного здания, заключающего в себе основную философскую теорию всех искусств. Настоящий труд есть лишь введение к такому всеобъемлющему сочинению, в котором нуждается наша Испания, да и многие другие нации; к сочинению, которое установит правила вкуса с той точностью, какая возможна для подобных предметов, и займет в литературе и изящных искусствах такое же место, как «Новый органон» Бэкона Веруламского в науках, а «Дух законов» Монтескье — в законодательстве и политике.

Не знаю, позволят ли мне обстоятельства предпринять труд столь непосильный, для которого требуются проницательный ум, тонкость суждения и способности философские; не выпадет ли у меня из рук перо при виде стольких и столь громадных препон. Но в любом случае мне остается по крайней мере удовлетворение сознавать, что я первый набросал чертеж и указал другим мореходам, более удачливым или более храбрым, курс, следовать коему не позволили мне робость или скромные познания.

Целью этого труда будет изучение причин как существенных, так и второстепенных, которые создают, совершен-

ствуют, меняют или портят выразительность во всех искусствах, основанных на подражании; причем означенные причины будут установлены не на авторитете или примере, но на естественных способностях человека и самых неоспоримых основах философии. Труд будет разделен на пять обширных трактатов или рассуждений, а каждый трактат будет состоять из многих глав — по методе Квинтилиана в *«О воспитании оратора»*.

В первом трактате, восходя к происхождению наших ощущений и идей, будет рассказано о существенных отношениях между нашими чувствами как телесными, так и духовными — отношениях, заложенных природой, — и о предметах вселенной, служащих материей для подражания; там будет убедительно показано, что все эти отношения берут начало в чувствительности человека и в его физической организации, без чего не было бы страдания, наслаждения, искусств и литературы.

Во втором трактате речь пойдет о первичной материи подражания во всех искусствах и в каждом из них, взятом отдельно, то есть о естественных и условных знаках, о большей или меньшей их пригодности и силе, а также о происхождении языков, рассматриваемых как основание гармонии, мелодии и выразительности.

Третий трактат охватит *икастическое* в изящных искусствах и изящной словесности, то есть богатые источники выразительности, берущие начало в фантазии, и средства, какими использует эти источники то или иное искусство.

В четвертом речь пойдет о *патетическом,* то есть о влиянии на выразительность человеческой чувствительности и страстей. Будут указаны различные пути, какими искусства вызывают у нас страсти, и тогда выяснится, что наше наслаждение порождается двумя простейшими законами— *избегать страдания и следовать за удовольствием;* при помощи этих правил будет обоснована философия стиля, причем мы обобщим и исправим все, что оставили нам о сем важнейшем предмете древние.

После того как в четырех трактатах будет выяснено влияние существенных причин, мы перейдем в пятом и последнем к причинам второстепенным. Там будут подробно изложены вопросы о воздействии климата на таланты и на способ изображения предметов; о том, как различные религии искажают, совершенствуют или изменяют вкус; о том, до какой степени способствуют подобному воздействию

различные системы нравственности, законодательства и правления и какова здесь роль общественного мнения, завоеваний, царящего в обществе духа, философских идей, торговли, роскоши, женских нарядов, обращения с женщинами, так называемых «меценатов», моды и прочих случайных и преходящих обстоятельств.

ГАСПАР ХОВЕЛЬЯНОС

ЗАПИСКИ ОТНОСИТЕЛЬНО УСТРОЙСТВА ПОЛИЦИИ, ВЕДАЮЩЕЙ ЗРЕЛИЩАМИ И ОБЩЕСТВЕННЫМИ УВЕСЕЛЕНИЯМИ, А ТАКЖЕ ОБ ИХ ПРОИСХОЖДЕНИИ В ИСПАНИИ

ЧАСТЬ II

Дабы выразить свои мысли с большей ясностью и точностью, я разделю народ на два класса, один составят те, кто работает, другой — те, кто живет в праздности; к первому я отнесу людей, существующих продуктами своего ежедневного труда, а ко второму — людей, живущих на свою ренту или капитал. Кто не замечает разницы между первым и вторым в их отношении к общественным увеселениям? Правда, найдется еще много людей, занимающих промежуточное положение, но в зависимости от того, куда человек более склоняется — к трудовой деятельности или к праздности, — всегда можно будет определить его отношение к тому или другому классу. Также будет наблюдаться некоторая разница, связанная с местожительством в деревнях либо городах и более или менее многолюдных селениях, но ведь невозможно уточнить решительно все. Однако наши принципы легко можно будет применить ко всем классам и ситуациям. Поговорим сначала о народе, который трудится.

Этот народ нуждается в развлечениях, но не в зрелищах. Вовсе не надо, чтобы правительство его развлекало, однако надо, чтобы оно позволило ему развлекаться. В те редкие дни, в те недолгие часы, которые он может использовать в свое удовольствие, народ сам найдет себе увеселения; достаточно того, что ему предоставят свободу и защиту, позволяющие ими наслаждаться. Праздничный день,

ясный и тихий, когда можно было бы свободно прогуливаться, бегать, метать барру[1], играть в мяч, техуэло[2], в кегли, закусывать, выпивать, танцевать и веселиться в поле, как нельзя лучше удовлетворит его жажду развлечений и удовольствий. И за столь малую цену можно развлечь любой народ, каким бы большим и многочисленным он ни был!

Однако как же выходит, что большая часть народов Испании вовсе не развлекается? Любой, кто проехал бы по нашим провинциям, неоднократно сумел бы сделать это прискорбное наблюдение. В самые торжественные дни на улицах и площадях вместо веселья и радостного шума, которые должны были бы свидетельствовать о довольстве жителей, царят ленивое безделье и печальная тишина, на которые нельзя не обратить внимания без удивления и жалости. Если некоторые и выходят из дому, кажется, что лишь скука и безделье гонят их оттуда на поле близ села, к распятию у околицы, на площадь или же к портику церкви, где, завернувшись в плащи, либо прислонившись к какому-нибудь углу, либо сидя, либо слоняясь без всякой цели и намерения, проводят они так тоскливо часы и целые вечера, никоим образом не развлекаясь. И если к этому добавить пыль и грязь этих мест, бедноту и неряшливость их обитателей, облик грустный и молчаливый, разобщенность и отсутствие оживленного движения, которые замечаются повсюду, кто же не будет поражен и опечален при виде столь странного явления?

Здесь не место раскрывать все причины, которые к этому приводят, но, какими бы они ни были, можно быть уверенным, что все они проистекают от законов. И мы не можем умолчать, что среди самых распространенных — плохая полиция во многих селениях. Грубое усердие значительной части судей показывает, что высшее совершенство муниципального правления усматривается в повиновении народа и весь правопорядок сводится к тому, чтобы заставить трепетать перед законом жителей, которые замирают как вкопанные, заслышав свое имя. Отсюда следует, что любое волнение, перепалка или уличный шум расцениваются как беспорядок; всякая ссора, любая потасовка становятся предметом криминального дознания и влекут за собой расследования, тюрьмы, штрафы и целую вереницу тревог и судебных притеснений. Под властью такой жестокой полиции народ становится запуганным и унылым и, принеся в

жертву свои удовольствия ради безопасности, отказывается от всяких общественных увеселений, таких невинных, но, однако же, таких опасных, и предпочитает им одиночество и бездействие, что безусловно грустно и прискорбно, зато надежно.

Подобная система породила бесконечные полицейские регламенты, не только исключающие довольство народов, но также их процветание и тем не менее проводимые с изрядной суровостью и твердостью. В некоторых местах запрещают музыку и сенсеррады[3], в других — вечеринки и танцы. Кое-где заставляют жителей закрываться в своих домах с наступлением темноты, а в иных местах запрещают выходить на улицу без огня, останавливаться на углах улиц, собираться группами и подвергают прочим подобным ограничениям. Страсть командовать, а порой и алчность судей простерла до самых заброшенных деревушек свои строгие правила, которые едва ли были бы оправданы даже при дворе с его неразберихой, — и потому несчастный батрак, поливавший потом свой участок земли и ночевавший прямо на поле всю неделю, не может в субботний вечер свободно горланить на площади своего местечка или наигрывать романс у дверей своей невесты.

Даже моя страна, которая выделяется из всех прочих своим трудолюбием, естественной веселостью и простодушием своих обычаев, не смогла избегнуть подобных регламентов, и то неудовольствие, с которым их терпят и которому я бывал порой свидетель, побуждает меня сейчас к этим размышлениям. Разбросанность населения и не требует и не позволяет, к счастью, существования муниципальной полиции, придуманной для народов, живущих скученно, наш же народ собирается для развлечений на ромерии, и там-то постановления полиции его преследуют и ему докучают. Здесь запрещено употребление палок, необходимость которых вызвана не столько нуждой обороны, сколько глушью страны, упразднены пляски мужчин, а женщинам разрешено танцевать лишь до четырех часов дня, и в довершение всего — посетителей заставляют расходиться до молитвы, а ведь ромерии — единственное развлечение этих работящих и простодушных людей. Разве же при этом будет возможно, чтобы народ был настроен благодушно и доволен такой докучливой полицией?

Скажут, что все стерпится, и это — правда, все стерпится, но стерпится неохотно; все стерпится, но кто не по-

боится последствий столь долгого и принудительного терпения? Состояние свободы — это предпосылка мира, довольства и радости, состояние же подчинения — предпосылка беспокойства, насилия и недовольства, отсюда: первое — продолжительно, второе — подвержено переменам. Поэтому недостаточно, чтобы народы были спокойны, необходимо, чтобы они были довольны, и только в сердцах бесчувственных или в головах тех, кто свободен совершенно от каких бы то ни было принципов гуманности и политики, может скрываться идея достигнуть первого, пренебрегая вторым.

Те, кого оставляет равнодушным эта точка зрения, либо не проникают в связь, существующую между свободой и процветанием народов, либо по меньшей мере ее презирают — равно плохо одно, как и другое. Однако эта связь совершенно очевидна и весьма достойна внимания справедливой и мягкой администрации. Народ свободный и радостный непременно будет деятелен и трудолюбив и, будучи таким, станет вести себя благочинно и повиноваться справедливости. Чем больше народ будет получать удовольствий, тем сильнее он будет любить свое правительство, тем охотнее подчиняться ему, тем с большей готовностью станет его поддерживать и защищать. Чем больше у народа удовольствий, тем значительнее нежелание потерять их и тем сильнее он будет страшиться беспорядка и почитать власть, предназначенную для его смирения. У такого народа интенсивнее страсть к обогащению, ибо знает он, что вместе с его состоянием будут возрастать и его удовольствия. Одним словом, будет он стремиться с большим пылом к своему счастью, потому что обретет уверенность в том, что сможет им насладиться. Если это достойно быть первейшей целью всякого хорошего правительства, то неужели не ясно, что не должно взирать на это с пренебрежением и безразличием?

Даже то, что называется общественным процветанием — а разве это нечто другое, чем результат счастья индивида? — зависит также от этой цели; потому что власть и сила государства не столько состоят в многочисленности и богатстве, сколько — и в основном — в нравственном облике его обитателей. Действительно, какая сила может быть у нации, состоящей из людей слабых и развращенных, людей черствых, бесчувственных и далеких от всякого общественного интереса и стремлений ко благу общества?

Напротив, люди, которые имеют обыкновение собираться вместе, чтобы отдохнуть и развлечься, всегда образуют народ сплоченный и сердечный, им будет известен общий интерес, и они будут менее способны к тому, чтобы целиком посвятить себя частному интересу. Они будут более возвышенны духом, ибо будут более свободны, и в то же время будут обладать сердцем более справедливым и бесстрашным. Каждый будет уважать свой класс, поскольку будет уважать самого себя, и будет уважать все прочие классы, ибо захочет, чтобы его класс тоже уважали. Таким образом, чтя иерархию и порядок, установленные конституцией, они станут жить согласно ее правилам, ценить ее и отважно отстаивать, полагая, что защищают самих себя. Это ведь так очевидно: свобода и радость гораздо менее совместимы с беспорядком, чем подчинение и уныние.

Из этого не надо выводить, что я рассматриваю магистратуру, обязанную заботиться об общественном отдыхе, как нечто угнетающее и бесполезное. Напротив, я полагаю, что без ее постоянной бдительности невозможно будет сохранить спокойствие и порядок. Сама свобода нуждается в его защите, ведь обычно при ней все позволено, если нет никакого тормоза, сдерживающего тех, кто преступает ее границы. Но вот здесь-то и грешат более обыкновения те недостойные судьи, которые смешивают бдительность с притеснением. Ни праздник, ни стечение людей, ни вообще какое бы то ни было развлечение народа не обходится без вмешательства представителей власти и закона. Судя по внешним проявлениям, можно было бы сказать, что они только пытаются укрепить свою власть, запугивая своих подчиненных, или же обеспечить собственный отдых за счет их свободы и удовольствий. Но тщетно: публика не в состоянии развлекаться, не имея для этого полной свободы, а ведь среди ночных обходов и дозоров полицейских ищеек, солдат, прутьев и штыков свободе нет места, равно как и робкой невинной радости, которая бежит от них прочь.

Но это неверный путь к тому, чтобы достичь той цели, ради которой был учрежден общественный магистрат. Если дозволено сравнить презренное с высоким, то надзор магистрата должен бы походить на попечение Всевышнего — быть неусыпным, но незримым, известным каждому, не будучи явленным никому, быть наготове, дабы

подавить беспорядок, а также дабы защитить свободу; одним словом, стать уздой для людей плохих и покровителем для хороших. А иначе уважаемый аппарат закона превратится в орудие подавления и, действуя против своего собственного института, возмутит тех самых, которых должен бы утешать и охранять.

Таковы наши мысли относительно народных увеселений. Не найдется такой провинции, округа или местечка, где не было бы своих гуляний и развлечений, устраиваемых периодически и установленных обычаем. Упражнения в силе, ловкости, проворстве или быстроте; массовые танцы (20)*, прогулки, состязания в беге, переодевания или маскарады, какими бы они ни были, все будут хороши и невинны — лишь бы они были общими для всех. Доброму судье следует защищать подобное времяпрепровождение народа, устраивать и украшать места, предназначенные для увеселений, удалять оттуда все, что могло бы помешать им, и позволить народу свободно предаваться развлечению и радости. А если судья порой и появится, чтобы посмотреть на народ, то пусть это будет скорее для того, чтобы его воодушевлять, нежели пугать или подчинять, пусть он будет подобен отцу, находящему удовольствие в радости своих детей, а не тирану, завидующему веселью своих рабов. В общем, никогда не следует выпускать из виду, что народ, который работает, как мы уже прежде заметили, нуждается не в том, чтобы правительство его развлекало, а в том, чтобы оно позволяло ему развлекаться.

* ([20]) Когда мы писали это сообщение, нам была еще неизвестна как страна басков, так и их воскресные танцы, но путешествие, предпринятое в этот край в 1797 г., доставило нам удовольствие их наблюдать и еще более утвердило в том, что мы выше изложили касательно народных развлечений. Здесь воочию восхищаешься тем, насколько хорошо сочетаются в этом простом времяпрепровождении порядок и приличие с радостью, свободой, удовольствием и веселым шумом, которые их воодушевляют. Вот где можно увидеть народ, который весь, невзирая на различия пола и возраста, с удовольствием бегает и прыгает под звуки тамбурина, взявшись за руки, и так единодушно предается веселью и развлечению, что лишь совершенно бесчувственный человек смог бы смотреть на это простодушное веселье, не испытывая желания участвовать в нем. Этого достаточно, чтобы порекомендовать такие публичные празднества взору каждого чувствительного человека, а философ увидит в них, кроме того, причину происхождения той искренности, откровенности и мудрой радости, которые характеризуют народ, ими наслаждающийся, а также истоки единства, братства и горячего патриотизма, царящих среди индивидов этого народа. Как легко было бы достичь тех же неоценимых благ в других провинциях, стоит только распространить такие простые институты! (*Прим. автора.*)

ГОРОДСКИЕ УВЕСЕЛЕНИЯ

Однако классы обеспеченные, которые живут на свой доход и в праздности проводят все дни или по крайней мере часть их, с трудом могут обойтись без зрелищ, особенно в больших населенных пунктах. В маленьких же, где большую часть составляют земледельцы, различие между классами будет незначительным. Каждый занят своими ежедневными заботами и трудами. Собственники и арендаторы, фермеры и наемные рабочие — все так или иначе трудятся, и если богатым менее необходима потребность в трудах, приносящих усталость, им предназначено судьбой большую часть времени отводить сну, еде и отдыху, помимо же этого — охоте, беседам, играм и чтению, — все это заполняет день и весьма точно соответствует положению одних и других.

Это последнее соображение тем более точно, что излишек состояния, который обычно делает заманчивыми другие, более искусственные развлечения, часто заставляет богатых покидать маленькие поселки ради жизни в больших городах, где входя в класс, к которому они принадлежат, они следуют обычаям, привычкам и занятиям остальных индивидумов этого класса, и с этого момента они составляют вторую группу согласно нашему делению, о каковой мы теперь поговорим.

Влияние богатства, роскоши, примера и обычаев на мысли людей этого класса принуждает их, скажем так, к иному распределению времени и притягивает их к жизни изнеженной и изысканной, коей главным объектом является веселое времяпрепровождение немалой части дня. Безделье и скука, ей сопутствующие, делают развлечения необходимыми, и это является истинным объяснением той жажды, с которой стремятся к ним в многолюдных местах. Правда, хорошее воспитание способно будет предоставить много способов использовать время с полезностью и приятностью без настоятельной необходимости зрелищ. Но предположив, что не все получат это воспитание и не всем, кто его получит, оно принесет пользу, а если и принесет, то все-таки не будет способно защитить тех, в ком чужой пример и обольщение смогут разрушить все созданное образованием, мы обнаруживаем вследствие всего этого, что всегда будет оставаться множество людей, для которых развлечения будут абсолютно необходимы.

Нужно, следовательно, чтобы правительство позаботилось о том, чтобы они носили общественный и невинный характер, дабы отделить их от темных и пагубных удовольствий.

Если же эта причина покажется недостаточной для того, чтобы обосновать необходимость зрелищ, найдется другая, крайне срочная и серьезная, каковой является потребность удержать знать в своих провинциях и избежать както этой гибельной тенденции постоянного привлечения населения и богатства окраин к центру. Недавние предусмотрительные меры, принятые, дабы удалить приезжих из Мадрида, убедительно доказывают эту необходимость, ведь наверняка те, что находятся при дворе без какой-либо должности, прибыли сюда не иначе как только в поисках вольности и развлечения, которых нет в их родных местах. Тоска, господствующая в большинстве городов, гонит оттуда всех жителей, которые, обладая достаточным состоянием для жизни в более населенных и веселых городах, переезжают туда, пользуясь своей естественной свободой, которую не ограничивать, а расширять и охранять должно всякое справедливое законодательство. Переезжая, они увозят с собой свои семьи и свое богатство, явление это помимо многих других зол таит в себе два особенно пагубных: отток жителей из провинций и обеднение оных, а также сосредоточение в немногих местах населения и богатства Государства, что причиняет разрушительный ущерб земледелию, промышленности, внутреннему транспорту и даже нравам. Посмотрим же, каковы средства, способные поправить это зло.

ОБЩЕСТВА ВЕРХОВОЙ ЕЗДЫ

В числе различных развлечений собственно городской знати есть одно достойное большего внимания, чем это обычно представляется.

Речь идет об обществах верховой езды, которые при усовершенствовании и распространении могли бы приносить большое благо. Не найдется другого такого занятия, столь невинного, полезного для здоровья и подобающего воспитанию дворянина, как то, что составляет основное содержание этих обществ. Их принципы руководства, благородные манеры, методическое обучение, массовые прогулки, праздники не только заняли бы и с пользой развлекли знать провинций, но и пробудили бы в определенной

степени ту мужественную и благородную учтивость наших старых кабальеро, от которой едва осталась слабая тень и которая, сочетаясь с идеями века более культурного и просвещенного, явилась бы как нельзя более подходящей духу и велению долга знати.

Однако эти общества, столь почитаемые в прежние времена, в наши дни лишились покровительства и с этих пор, ощущая свой упадок, сами ослабили свою дисциплину и даже в значительной мере растеряли свое достоинство. Нет провинции, которая не изобиловала бы членами Общества верховой езды, чьи звания едва ли уже предполагают что-либо иное, кроме права носить форму, а в столицах между тем теряется даже память о старинных играх[4].

Многое говорилось против привилегий этих обществ и всяческих льгот, но ведь во всем надо знать меру. Не лучше ли усовершенствовать, чем упразднить? Хороший земледелец не уничтожает, а заботливо и терпеливо взращивает свои растения и из каждого извлекает всю ту пользу, которую только можно извлечь.

ДРАМАТИЧЕСКИЕ АКАДЕМИИ

Пармский двор показал в последнее время пример другого института, достойного нашего подражания. Он учредил Драматическую Академию и снабдил ее соответственно назначению: культивированию всех знаний, относящихся к этой важной отрасли поэзии. Эта Академия предлагает темы для сочинения хороших драм, сурово и беспристрастно судит их, премирует наиболее выдающиеся таланты, и наконец, на практике и по научным принципам совершенствует искусство декламации, причем этим занимаются сами академики в частных театрах.

Почему бы не появиться такому институту во многих наших городах, и особенно при дворе? Помимо полезности, которую он даст в отношении реформы театра, сколь целесообразно и разумно заняло бы это нашу знать! Насколько бы улучшилось воспитание в том, что относится к области вежливости и учтивости, где более всего бывают недостаточны, а зачастую и полностью бесполезны формулы педагогов и наставников! Эти занятия научили бы представляться с непринужденностью, ходить и двигаться с безупречностью, говорить и жестикулировать с достоинством, слова произносить ясно и четко, придавать выражению те чувства и искренность, которые являются душой бе-

седы и столь необходимы, чтобы нравиться и убеждать,— а все это редкость у нас. С этого наша знать сама естественно перешла бы к внедрению хорошей поэзии, а в связи с этим и вообще гуманитарных наук. И вполне вероятно, что с течением времени эти организации превратились бы в подлинные Академии изящной словесности. Какое же полезное и приятное занятие могло бы тогда представиться людям знатным и богатым!

ПУБЛИЧНЫЕ БАЛЫ

Хотя публичные балы или благородные массовые танцы не слишком удобно проводить в небольших населенных пунктах, редкий город найдется, в котором бы они порой не устраивались во всем блеске и достоинстве. При условии, что ими бы руководили известные и уважаемые лица, оплачивали бы их попечители при умеренной плате за входные билеты в соответствии с количеством участвующих и значимостью бала, при соблюдении порядка,— как легко было бы устраивать это развлечение и повторять его во время рождества и карнавала перед постом великим, когда по обычаю проводится какое-нибудь необыкновенное гулянье. Там, где имеется театр или Дом комедий, общественный магистрат мог бы предоставить его для этой цели. Где же таковых нет, нашлось бы другое здание, публичное или частное, подходящее для этого.

Магистрат, вместо того чтобы презирать подобное вмешательство, должен бы предлагать для этого добровольно свои услуги, не принимая в развлечении большего участия, чем необходимо для того, чтобы поддерживать и охранять спокойствие и благопристойность торжественного действа, причем даже это делать не в форме судебной власти или служебных полномочий, которые столь плохо согласуются с невинным отдыхом.

МАСКАРАДЫ

Вероятно, отсюда можно бы беспрепятственно перейти к возрождению масок, которые были одобрены общим вкусом, а упразднены не без общего сожаления. Хотя кажется, что общественное мнение борется за то, чтобы их возродить, ведь кое-где они сейчас имеют место и не преследуются; и что было бы менее рискованно их устраивать открыто, так как власть может сделать больше в том случае,

когда имеет к маскараду доступ, чем когда его утаивают. Дюжина таких танцев, устроенных в промежутке между рождеством и масленицей, принесла бы порядочный доход, идущий на поддержание непрекращающихся спектаклей в столицах, подобно тому как это делается в Италии, особенно — в Турине. Не говорите, что маскарадные костюмы запрещены нашими древними законами. Маски и маскарадные костюмы (21) *, о которых говорит одна из статей Свода законов, носят совсем иной характер и как таковые существуют и будут существовать во всякие времена и во всяких странах. Несомненно, это развлечение, как и любое другое, может таить в себе опасности и даже преступления, но ведь все это способна учесть бдительность разумной полиции. А если этого так уж боятся, то пусть бы разрешили скромные маскарадные костюмы, с тем только чтобы не закрывать лицо. Если бы те, кто дозволяет эти праздники, заслуживали любовь народа, все пошло бы хорошо. Вольности и беспорядки могут проистекать лишь по причине небрежения и невнимательности.

«ДОМА БЕСЕД»

Также очень не хватает нашим городам кафе или таких домов, где мог бы ежедневно собираться народ, с тем чтобы потолковать и развлечься. Эти заведения, устроенные достойным образом, являлись бы прибежищем для той части скучающей публики, которая, как говорится, ищет ежечасно, где бы убить время. Настольные дозволенные игры — в карты, шахматы, шашки; игры подвижные, такие как трукос[5], бильярд; чтение общественных бумаг и газет, поучительные и общеинтересные беседы не только предлагают достойное развлечение многим разумным и честным людям в часы, свободные от трудов, но

* (21) Это закон 7, статья VIII под названием: «О бунтах и выступлениях вооруженного народа», провозглашенный по требованию Кортесов Вальядолида в 1523 г.; эта дата и название закона могут помочь в его толковании. Общественная власть в то время была подвержена оскорблениям со стороны людей, объединявшихся для этих целей и использовавших порой маски и маскарадные костюмы, дабы достичь своего наверняка. Но ведь речь шла вовсе не о запрещении безобидных маскарадных костюмов тех, кто собирался повеселиться в местах, указанных публичным магистратом и охраняемых им; речь шла о том, чтобы люди в масках не имели права свободно разгуливать днем и ночью по улицам и площадям, так как это могло бы способствовать преступлению, оставляя неизвестным его совершивших. *(Прим. автора).*

и благотворно влияют на тех безнадзорных юношей, которые получают воспитание вне семьи, или, как обыкновенно говорится, «на улице».

ИГРЫ В МЯЧ

Публичные игры в мяч (22)* приносят одновременно большую пользу, ибо помимо того что предлагают достойное развлечение тем, кто играет, и тем, кто смотрит, в большой степени развивают ловкость и силу у играющих и тем совершенствуют физическое воспитание юношей. То же можно сказать об игре в кегли, техуэло и им подобных. Бои коней, гусей и петухов, солдадески[6], маскарадные группы мавров и христиан и другие общие увеселения тем более заслуживают покровительства, чем они проще, и потому их стоит устраивать и умножать. Кричат постоянно о том, что подобные обычаи непристойны, но что может быть более достойным предметом попечения хорошей полиции? К несчастью, действительно, она не находит должного применения своим функциям. Не придется ли ей вовсе уничтожить развлечения силой власти и ограничениями или же предоставить их слепой и разнузданной вольности?

Быть может, все, что я сказал, будет воспринято со скандалом теми, кто рассматривает эти вещи как нечто фривольное и не заслуживающее внимания магистратуры. Может ли проистекать это презрение от других причин, нежели чем от бесчеловечности или невежества, нежелания видеть связь, существующую между развлечениями и общественным благом, или же от того мнения, что власть плоха, если она стремится создавать удовольствие гражданам? В нашей жизни столько огорчений — какой чувствительный человек не порадуется смягчению хотя бы некоторых ее мгновений?

ТЕАТРЫ

Это размышление подводит меня к разговору о реформе театра, первейшего и самого значимого из всех зрелищ.

* (22) В этом также отличается страна басков. В ней не найдется ни одной значительной деревни, которая не имела бы своей игры в мяч, игры массовой, удобной, даровой, разумно устроенной, популярной; и, подобно тому как мы считаем, что публичные танцы влияют на нравственный облик, мы находим также и в этих танцах и в этих играх причину крепости, силы и ловкости, которыми наделены баски. *(Прим. автора).*

Театр являет собой развлечение наиболее общее, наиболее разумное, наиболее доходное и потому наиболее достойное внимания и забот правительства. Прочие зрелища развлекают, зачастую поражая воображение чем-либо чуждым или нежно услаждая чувства приятностью тех предметов, которые они представляют. У театра помимо этих достоинств, ему присущих в высшей степени, есть еще и способность доносить удовольствие до самых сокровенных уголков души, возбуждая посредством имитации все мысли, которые только может объять дух, и все чувства, которые могут волновать человеческое сердце.

Из этого своеобразного характера драматических представлений следует вывести то обстоятельство, что правительство не должно расценивать театр только как публичное зрелище, но и видеть в нем зрелище, способное или поучать, или сбивать душу с пути истинного, совершенствовать или совращать сердца граждан. Следует и то, что театр, который отвращает души от познания правды, развивая ошибочные доктрины и пристрастия, или же отвлекает сердца от практики добродетели, возбуждая порочные страсти и чувства,— несомненно, вместо того чтобы заслужить покровительство, сможет добиться лишь ненависти и порицания общественной власти. Из всего этого вытекает в конце концов, что самой полезной и мудрой политикой правительства будет та, которая сумеет объединить в театре эти две великие цели — обучение и общественное развлечение.

И пусть не уверяют, что такое объединение невозможно. Если ни одному народу земли, древнему или современному, не удалось этого достичь, то лишь потому, что нигде театр не являлся объектом законодательства, по крайней мере в этом смысле; потому также, что никто не стремился объединить в нем эти две великие цели, и потому, что драматургия в современных государствах просто ориентировалась на случайные успехи в своем развитии и была обязана исключительно гению немногих литераторов, а не постоянному содействию общественной власти. У нас этот столь важный предмет был почти всегда предоставлен алчности импрессарио или невежеству жалких стихоплетов и комедиантов, и, возможно, правительство никогда и не вмешалось бы в это дело, если бы не рассматривало его как объект дохода.

Но настало время подумать иначе, настало время дать

волю убеждению, которое обитает во всякой душе, и исполнить желание, которое кроется в сердце каждого истинного аристократа. Настало время предпочесть моральную пользу денежной выгоде, заблуждениям и порокам, царящим на сцене, и вымыть все нечистоты, которые до сих пор ее оскверняли из-за бесстыдства власти и упадка общественных нравов.

СРЕДСТВА ДЛЯ ДОСТИЖЕНИЯ РЕФОРМЫ

I. В ДРАМАХ

К двум группам можно свести все дефекты нашей драматургии, первую составят те, что относятся к самой сущности драмы, вторую — те, что относятся к ее представлению. Пороки первой группы принадлежат либо к части поэтической — речь идет о совершенствовании самих драм, расцениваемых исключительно как поэмы, либо к части политической — здесь мы разумеем то влияние, которое представляемые в драмах доктрины и примеры могут оказать на общественные идеи и нравы. Пороки второй группы принадлежат к сфере непосредственно представления, сюда, следовательно, относятся люди и вещи, участвующие в драме, и те, кто ею руководит. О том и другом я постараюсь рассказать по возможности четко и кратко.

Реформа нашего театра должна начаться упразднением почти всех драм, идущих сейчас на сцене. Я говорю не только о тех, которым в наши дни отдается глупое и варварское предпочтение, о тех скороспелых творениях, которые плодит свора голодных и невежественных писак, что возвысились властью подмостков, дабы изгнать с них достоинство, правдоподобие, увлекательность, хороший язык, учтивость, комическую шутку и кастильское остроумие. Подобные чудища исчезнут при первом взоре, брошенном на сцену разумом и багородным чувством; я же говорю и о тех драмах, по праву известных среди нас, которые некогда послужили образцами другим странам и которые самая умная и просвещенная часть нашей нации всегда смотрела, да и сейчас смотрит с энтузиазмом и удовольст-

вием. Я в числе первых признаю их неподражаемые красоты, плавность и естественность их диалога, чудесное искусство завязки, изящество развязки, огненный темперамент, интерес, шутки, комическое озорство, на которые они так щедры. Но какое это имеет значение, если эти самые драмы, рассматриваемые в свете предписаний закона, а главным образом, здравого смысла, поражены пороками и недостатками, с которыми мораль и политика не могут смириться? Кто возьмется отрицать, что в них, по резкому выражению одного современного критика, «наиболее красочно изображены самые бесчестные дела: обманы, притворства, похищения девушек, сопротивление закону, безрассудные дуэли и поединки, основанные на ложном понятии чести, дозволенные кражи, насилия замышляемые и совершаемые, наглые шуты и слуги, которые хвастают и зарабатывают на своих бесчестных посредничествах?» Подобные примеры, способные совратить невинность народа и более добродетельного, должны исчезнуть с глаз долой как можно скорее.

По тому же самому необходимо заменить эти драмы другими, могущими услаждать и наставлять, представляя примеры и события, которые совершенствовали бы дух и сердце той группы людей, что наиболее часто посещает театр. Вот где великая цель законодательства: улучшать все то, из чего состоит это зрелище, создавая театр, где можно было бы видеть постоянно героические примеры почтения к Всевышнему и религии наших отцов; любви к родине, суверену и конституции, уважения к иерархии, к законам и к хранителям власти, примеры супружеской верности, отцовской любви, сыновней нежности и послушания князей, человечных и неподкупных высших должностных лиц, граждан, исполненных добродетели и патриотизма, благоразумных и усердных отцов семейства, верных и постоянных друзей — одним словом, людей героических и бесстрашных, стремящихся к общественному благу, ревностно отстаивающих свою свободу и свои права, защитников невинности и упорных преследователей беззакония. Такой, наконец, театр, где не только жестоко карались бы характеры, противоречащие этим добродетелям, но также были бы освистаны и высмеяны прочие пороки и сумасбродства, которые так беспокоят и удручают общество: гордыня и низость, мотовство и скаредность, лесть и лицемерие, тупое религиозное безразличие и суеверное

легковерие, болтливость и нескромность, смешная кичливость знатностью, властью, влиятельностью, ученостью, связями и вообще — все чудачества, все злоупотребления, все дурные привычки, которые овладевают людьми, когда те сходят с тропы добродетели, чести и учтивости, дабы предаться своим страстям и капризам.

Такой театр, развлекая частным и приятным образом зрителей, будет также влиять на их сердце и душу, то есть станет улучшать воспитание знати и богатой молодежи, обычного его завсегдатая. В этом смысле реформа представляется абсолютно необходимой, тем более что очень редки у нас учреждения, предназначенные для такого образования. Нет, наша крайняя озабоченность распространением научного образования не оправдывает того небрежения, с которым мы взираем на гражданское, а ведь последнее насущно необходимо даже знатным и богатым, и тем более важно, что оно имеет большое влияние на всеобщее благо и особенно на общественные нравы.

Или мы сможем прославить себя нравами наших власть имущих? Но где издревле присущие им добродетели? Слишком губительна была для государства та пагубная политика, которая стремилась создать общественное благо на подавлении этого класса.

Каков же результат столь опрометчивой системы? Она привела лишь к тому, что отдалила этот класс от возвышенности, великодушия, храбрости и стольких качеств, достойных подражания, отвлекла его от высоких целей, ради которых он был создан, и кинула его в лапы праздности и роскоши, чтобы те его сожрали и поглотили вместе с его репутацией и состоянием.

Я хорошо знаю, что общественное воспитание, и особенно воспитание класса имущих и богатых, нуждается в других средствах, но почему же не использовать нам одно из них — такое очевидное, простое и подходящее? И так как богатые юноши неизбежно посещают театр, то отчего, вместо того чтобы развращать их там чудовищными поступками или смешным шутовством, не начать воспитывать их принципами чистыми и возвышенными, примерами благородными и добродетельными?

Это средство даже не будет препятствовать улучшению воспитания народа, в поведении которого столь сказывается пример класса имущих. Ибо откуда же получает он идеи и принципы, как не от тех, кто постоянно блистает

пред его очами, чью завидную судьбу и поступки он наблюдает и чьим привычкам стремится подражать, даже если порицает и осуждает их? Помимо того, театр является таким открытым и всеобщим зрелищем, что не найдется ни такого класса, ни такого человека, каким бы бедным и презренным он ни был, который иногда не прибегал бы к этому развлечению.

Ввиду всего этого, дабы улучшить воспитание народа, другая реформа представляется более необходимой, и касается она той простонародной части нашей драматургии, где властвует низкое и грубое шутовство и где полно всяческих заблуждений и вольностей. Немало наших старых комедий—почти все энтремесы[7] и многие современный сайнете[8] и тонадильи[9], герои которых — праздные гуляки, рассчитаны на этот вкус и тем более вредны, что привлекают и внушают любовь к театру самой низкой и простой части народа, услаждая ее грубыми и тупыми буффонадами, которые и составляют всю их заслугу.

Быть может, лучше было бы совсем убрать с нашей сцены жанр, открытый совращению и низости, жанр, неспособный наставлять и возвышать дух граждан. Быть может, вместе с ним должны бы исчезнуть марионетки и матачины[10], паяцы, арлекины и кукольники, волшебные фонари и прочие выдумки, которые хотя сами по себе и безобидны, но совершенно испорчены бестолковым и грубым применением. Ибо чего стоили бы примеры добродетели и честности, показываемые в театре, если тем временем посреди площади с шутовской кафедры вещает дон Кристобаль из Полишинеля свою похотливую доктрину всему народу, который открывши рот слушает его непристойные грубости? Однако если кажется немилосердным лишать народ этих развлечений, которые вследствие своей дешевизны и простоты как нельзя более ему подходят, по крайней мере следует очистить их от всего того, что приносит вред и унижает его. И религия и политика в один голос требуют этой реформы.

Пусть не думают, что такое усовершенствование было бы не под силу гению. Владычество воображения слишком велико, а владычество иллюзии слишком могущественно, дабы сдерживал нас этот страх. В трагедиях древних, столь прекрасных и возвышенных, не было этих изнеженных влюбленных, докучливо заполняющих сегодня наши драмы.

В добрый час сохраняйте любовь на сцене, но замените нечистую и тайную чистой и законной, и тогда наверняка можно будет извлечь самое лучшее из этой всеобщей страсти. Возможно, она станет менее неистовой, менее взволнованной, менее интересной и приятной, если ее будут изображать так, как того требуют законы чести и честности? И что же! Разве настоящим талантам не удастся и без нее наставлять и услаждать зрителя? Ведь сколько различных объектов, волнений и чувств, сколько революций, событий, конфликтов предоставляет естественный и нравственный порядок вещей, дабы заинтересовать и взволновать человеческое сердце и вести людей к добру и добродетели! Прямые души наслаждаются всем тем, что прекрасно и возвышенно, грубые и вульгарные — всем тем, что ново и чудесно. Здесь находятся два громадных царства — рассудка и воображения; два источника — наслаждения и восхищения, открытые талантам, чтобы они могли с приятностью наставлять любой класс зрителей. Пусть только правительство взялось бы поощрять одаренных людей, вознаграждая их по достоинству, и тогда оно достигло бы всего, чего захотело.

А пути к этому вовсе не трудны. Организуйте при дворе конкурс дарований, которые хотят работать для театра, и установите две премии в 100 дублонов и одну золотую медаль для авторов лучших драм, которые претендовали бы на награды. Выбор предмета сочинения, условия конкурса, испытание драм и присуждение премий вменялось бы в обязанность определенной группе людей, которые, обладая необходимыми знаниями, пользовались бы уважением и доверием публики. Кому же, как не Королевской Академии языка, которая призвана распространять хорошую кастильскую поэзию, надлежит заняться этим делом? Эта организация, проникнувшись важностью предмета и овладев методами, приводящими конкурс к совершенствованию, сможет посвятить ему часть своих задач и полностью исполнять желания правительства и нации, совершая столь важное дело.

В какой-нибудь из конкурсов следует сократить количество премий и вместо трагедий и комедий принимать энтремесы, сайнете, слова и музыку к тонадильям, установив в специальных указах условия, которым должна отвечать каждая из этих маленьких драм,— и это с той целью, чтобы нельзя было на нашей сцене увидеть либо

услышать ничего такого, в чем не блистали бы строгая чистота, скромность и хороший вкус.

С помощью этого средства можно было бы за короткое время добиться хороших драм. Возможно, следовало бы взять за принцип благоразумную снисходительность, ибо человеческий дух прогрессирует постепенно, точка совершенства очень далека, и легко и беспрепятственно достигнуть ее будет невозможно. Академия, отмечая премией достойнейших, должна будет выбирать те драмы, которые наиболее приблизились к поставленным целям, и, сочтя их пригодными к постановке, позаботится исправить их, напечатать и дать к ним замечания, кои сочтет надлежащими, для того чтобы таким образом распространялись хорошие идеи и можно было бы скорее прийти к совершенству.

Помимо конкурса пусть пишет и печатает каждый, кто хочет, свои творения, но ни одна драма, какой бы она ни была, не может быть поставлена на сцене ни в Мадриде ни в провинции без разрешения той же Академии — так сразу захлопнется дверь и перед той вольностью, что царила до сих пор в сфере, столь связанной с общественными идеями и нравами.

Если засомневаются, что такого незначительного стимула достаточно для достижения той высокой цели, которую мы выдвигаем, то пускай поразмыслят над тем, что для больших талантов самая высокая премия — аплодисменты, и что в ней никогда не будут испытывать недостатка произведения возвышенные, когда очистится наша сцена и станут царить на ней разум и хороший вкус. Кто знает, что может эта пружина? Аплодисменты, которыми был награжден «Эдип», заставили умирать от восторга Софокла, первого из греческих трагиков.

II. В ПРЕДСТАВЛЕНИИ ДРАМ

Усовершенствовав таким образом драмы, останется улучшить их представление, реформа которого должна начаться с актеров или исполнителей. Здесь зло тоже достигло вершины. Правда, осудив небрежность, с которой подбирают наших комедиантов, должны мы признать, что они творят чудеса. И как только можно ожидать, чтобы среди людей, лишенных воспитания, какого-либо обучения и образования, малейшего теоретического представления

о своем искусстве, и более того — лишенных стимула и вознаграждения, попадались бы время от времени личности, владеющие столь поразительным мастерством, которым мы восхищаемся? Гению они обязаны многим или даже всем. Но заметьте, что такие редкие феномены выявляются лишь при представлении тех низких характеров, которые соответствуют их уровню или наиболее близки к характеру, однако же для представления высоких образов и персонажей никогда не находился актер, способный возвыситься над посредственностью. Декламация есть искусство и, как все подражательные искусства, имеет свои принципы и правила, заимствованные у Природы, где разделены все образцы возвышенного, прекрасного и комического. Теория этого искусства еще ни у одной нации не достигла возможного совершенства. Вот цель наиболее достойная трудов нашей Испанской Академии! Какое множество тем можно предложить талантам, которых привлекает этот институт и стимулирует премиями, дабы развивать прекрасную литературу!

Драматические Академии, о которых я говорил выше, могли бы этому способствовать, возможно, более плодотворно, ибо самая большая трудность этого искусства заключается в приложении на практике его принципов, здесь имелось бы преимущество развивать одновременно и тот и другой вид обучения. Тогда частные театры, в которых знатная и обеспеченная публика, составляющая эти Академии, представила бы к подражанию лучшие и наиболее достойные образцы, распространили бы без труда искусство декламации и знание ее законов, открыв множество талантов, рожденных для нее, а ныне никому не ведомых и для всех потерянных.

Не было бы также, на мой взгляд, заботой, недостойной радения и предусмотрительности правительства, подыскивать иностранных учителей или же посылать наших юношей поучиться за пределами королевства, с тем чтобы основать после путешествия практическую школу воспитания комедиантов, ибо, в конце концов, если театр должен быть тем, чем ему следует быть,— а это и есть школа воспитания для богатых и обеспеченных людей,— то какой предмет заслужил бы более заботы, чем совершенствование инструментов и всех тех сообщающихся сосудов, что составляют всю систему.

Это обучение заставит исчезнуть со сцены массу недо-

статков и пороков, которые сегодня ее омрачают: громкое дыхание и шепот суфлера, столь прозаические и столь противоречащие театральной иллюзии, общий смутный гул, крики и грубые завывания, неистовые кривлянья и дерзкие выходки, утрированные жесты и движения, что либо смешат, либо огорчают зрителей, и, наконец, та нехватка умения и памяти, та вечная рассеянность, та бесстыдная наглость, те вольные взгляды, те непристойные телодвижения, та чрезмерная напыщенность, то отсутствие приличия, достоинства, скромности, учтивости и благородного обличья, которые отличают стольких наших комиков и будоражат публику строптивую и бесстыдную, равно как и отвращают людей умных и хорошо воспитанных.

Несколько ежегодных премий, предназначенных актерам, наиболее выделившимся своим талантом, умом и усердием; чрезвычайные награды, вручаемые в особых случаях особо отличившимся актерам; некоторые знаки отличия, к которым не останутся они бесчувственны, когда театр станет тем, чем он должен быть, и наши комики забудут, чем они являлись прежде; и наконец, какое-нибудь место или скромная должность вне театра, даваемая в виде вознаграждения за долгую и хорошую службу в нем,— привели бы к значительному улучшению этой профессии и вызвали бы уважение к ней, в то время как сейчас она находится в крайне плачевном состоянии.

III. В ОФОРМЛЕНИИ

Есть надобность и в еще одной реформе: забота об улучшении декораций и украшении сцены также заслуживает внимания правительства. Если даже в наших корралях на виду у двора мы едва знакомы не скажу с роскошью и великолепием, а лишь с приличием и упорядоченностью, то что же тогда творится с остальными театрами Испании? Определенно, что, судя по ним о состоянии наших искусств, можно было бы справедливо сказать, что они еще находятся в состоянии примитивной некультурности. Таковы низкие, тесные и неудобные колизеи, таков варварский стиль их архитектуры, несоблюдение законов перспективы на занавесях и кулисах, неприличие, бедность и изношенность одежд; жалкая материя, плохая и скудная мебель и бутафория; громоздкие и грубые машины и механизмы для передвижки декораций; одним словом, ни-

куда не годное состояние всего сценического аппарата. Кто, сравнив это жалкое состояние убранства нашей сцены с великими достижениями наших изящных искусств, не поразился бы, сколь плохо и мало мы их используем?

Театр — это, собственно, обиталище всех искусств, все в нем должно быть прекрасно, элегантно, благородно, достойно и в известной степени великолепно не только потому, что этого требует представляемое на сцене, но и затем, чтобы служить применением и поощрением искусствам роскоши и воспитывать таким образом хороший вкус у всей нации.

IV. В МУЗЫКЕ И ТАНЦАХ

А что можем мы сказать о музыке и о танце, областях столь отсталых и способных быть улучшенными до блестящего состояния? Что иное представляет собой в настоящее время наша театральная музыка, как не набор безвкусных и нелепых подражаний, лишенных оригинальности, характера, вкуса и применяемых совершенно произвольно к дурной и несоответствующей поэзии? А чем иным являются наши танцы, как не жалким копированием весьма вольных и неприличных танцев низшего класса? Другие нации выводят танцевать на подмостки богов и нимф, мы же — маноло[11] и вердулер[12]. А ведь музыка и танец не только могут составить лучшее украшение сцены, но они также являются основным объектом представления, потому что, в конце концов, среди людей, посещающих театр, всегда будет много таких, которые обладают лишь чувствами.

V. В УПРАВЛЕНИИ И РУКОВОДСТВЕ

Проведение этой реформы следует вменить в обязанность людям образованным. Чего можно ожидать от сценического искусства, отданного во власть неопытности актеров, жадности импрессарио или невежества официальных поэтов и музыкантов? В таких руках все пойдет еще хуже. Но если один или двое избранных от каждой столицы, люди с образованием и хорошим вкусом, умом и общественным рвением, которые выделены не милостью, а благодаря таким своим качествам, возьмут на свою ответственность эту область из рук полиции и будут неукоснительно заботиться о ее совершенствовании, все станет улуч-

шаться день ото дня. Там, где имелась бы Драматическая Академия, можно было бы без боязни возложить на нее эту заботу, а также назначать директоров театра из ее членов. Те, что служат на сцене, должны будут подчиняться этим директорам, голос их станет решающим при подготовке, оформлении и проведении спектаклей, а возможности их будут широки и неограниченны во всем, что имеет отношение к театру.

Подобная деятельность, охватывающая множество мелких и весьма разносторонних забот, будет слишком затруднительна для муниципальных магистратов, ввиду этого будет достаточно, если директора станут действовать в согласии с ними, всегда предоставляя им то, что касается исполнения юридической стороны дел, и прибегать к их помощи в случаях судопроизводства, наложения запрещения или исполнения приговора. Таким образом стали бы и другие работать совместно, дабы добиться порядка и достоинства в этом всеобщем и таком важном развлечении.

Вмешательство в него правосудия рассматривалось всегда как нечто неизбежное, и основанием тому является беспокойство, гам, путаница и беспорядок, которые обычно царят в наших театрах. Но кто же не видит, что весь этот беспорядок проистекает от качества самих спектаклей? Сколь разительно отличается от него спокойствие и внимание, с которым смотрят представление «Аталии»[13] или «Дьявола-проповедника»![14] Сколь заметна разница между зрителями корралей Крус и Принсипе и зрителями колизея Каньос, даже если это одни и те же люди! Человек легко поддается аффектам, которыми его желают заразить, и обычно расположение его души не что иное, как результат ощущений, производимых предметами, его окружающими, в сочетании с его состоянием и минутными желаниями. Так что прекрасная и элегантная форма театра, великолепие сцены, серьезность и интерес спектакля безошибочно внушат ему ту сдержанность, которой требует стечение народа при всяком публичном увеселении, где каждый, заплатив за то, чтобы хорошенько провести время, имеет равные права и обязанности в поддержании нормального порядка.

Не хватает, однако, решения суда, дабы обеспечить это спокойствие, и весьма странно, что оно до сих пор не принято. Мне никогда не доводилось видеть в наших театрах беспорядка, причиной которому не были бы главным об-

разом стоящие зрители патьо[15] Оставим сейчас в стороне, что это обстоятельство привлекает в театр помимо некоторых честных и скромных людей множество темных и праздных личностей, соблазненных дешевизной. Помимо этого само по себе неудобство находиться на ногах в течение трех часов, причем большую часть времени на цыпочках, топчась, толкаясь и против воли склоняясь то туда, то сюда, с лихвой способно испортить настроение и самому спокойному зрителю. Да и кто в подобной ситуации мог бы ожидать от него умеренности и терпения? И это тогда, когда из толпы вырывается крик дерзкого мосветеро[16], раздаются благосклонные либо враждебные аплодисменты чисперо[17] и истых приверженцев театра, свистки и всеобщий гул, которые расстраивают, смущают несчастного актера и исчерпывают терпение самого сдержанного и терпеливого зрителя. Но стоит всем сесть — и сумятица прекратится, каждый будет иметь четырех свидетелей: рядом, спереди и сзади, которые станут за ним наблюдать и будут заинтересованы в сохранении тишины и серьезности. Благодаря этой мере исчезнет также постыдная разница между зрителями, вызванная их различным положением; все будут сидеть, всем — это будет по нраву, у всех будет хорошее настроение, а потому не надо будет бояться даже незначительного беспорядка.

СРЕДСТВА ДЛЯ ОПЛАТЫ ЭТОЙ РЕФОРМЫ

Для такой радикальной и полной реформы несомненно требуются большие капиталы, но я полагаю, что театр будет ими располагать. Если все его доходы пойдут на его содержание, самый захудалый театрик сможет стать вполне достойным тех условий, в которых он находится. Ведь в чем заключается беднота наших лучших театров? Кто этого не видит? В том, что из них сделали объект налога. Какая связь между мадридскими госпиталями, монахами Святого Хуана, бесприютными детьми, секретариатом коррехимьенто[18] и тремя колизеями? Однако она есть; все это участники дележа доброй части прибыли от театра. То же самое происходит в тех театрах, которые существуют вне двора, и происходило в тех, которые ныне уже не существуют. Следствие таково, что актеры плохо оплачиваемы, декорация смешна и неприглядна, гардероб неприличный и непригодный, освещение скудное, музыка убогая, балет очень скверный, а то и вовсе никакого. Отсюда же

поэты, художники, композиторы, которые работают для сцены, вознаграждаются недостаточно, а потому только и видны там отбросы дарований. Отсюда, наконец, проистекает в значительной мере и обидная отсталость постановки наших спектаклей. Чего нельзя бы предпринять с обильными доходами мадридских корралей, будь они распределены с предоставлением прав и должным образом? Каких великолепных результатов можно было бы добиться во всем сценическом деле! Но даже и они будут разительно отличаться от тех, что добивались древние в своих спектаклях! В 100 млн. сестерциев обошлись убытки, вызванные пожаром временного театра, который Эмилий Скавр приказал соорудить в Риме, дабы отметить начало своего правления. И в славные времена Афин постановка трех трагедий Софокла стоила республике больше, чем Пелопоннесская война. Мы столько не просим; верно, у нас появились бы слезы при виде расхода общественной ренты, созданной потом народа, с таким безумным мотовством; но по крайней мере желали бы мы, чтобы доход театра использовался для его улучшения и то, что содействует бесполезной роскоши, послужило бы для забав и развлечений народа.

Реформа сцены увеличит доход театра и по другим причинам; ибо вследствие возрастания числа зрителей можно будет повысить безбоязненно цену билетов. Развлечение это в том состоянии, в коем оно сейчас находится, является потребностью немалого количества людей, улучшенное же во всех отношениях сколь многих привлечет оно еще! Сколько серьезных, богобоязненных, образованных людей тонкого и деликатного вкуса, которые сегодня избегают грубостей, плутовства и нелепостей нашей сцены, станут искать в ней честного отдохновения, если будут уверены, что не увидят там ничего такого, что оскорбило бы их стыдливость или шокировало здравый рассудок. Тогда-то театр станет тем, чем он должен быть,— школой для молодежи, средством от праздности, отвлечением и отдыхом от беспокойства жизни общественной, а также докучливостей, передряг частной.

Эта дороговизна входного билета отдалит народ от театра, и я полагаю — это к лучшему. Я не стремлюсь для кого бы то ни было закрывать его двери, пусть в добрый час будут они открыты всем, но следует косвенным образом затруднить вход бедному люду, который живет своим

трудом, для которого время — деньги и театр более возвышенный и чистый — пагубное развлечение. Ранее я говорил, что народу не нужны спектакли, теперь же я говорю, что они вредны ему, исключения не составят даже те, кто работает при дворе. О древнем народе античности, который давал законы миру, Ювенал сказал, что он довольствовался в свое время хлебом и зрелищами [19]. Наш народ требует куда меньше — позвольте мне это выражение — он довольствуется хлебом и переулком.

Быть может, для нашей сцены настанет день такого совершенства, что на ней можно будет показывать в жанре низком и грубом не только представление наивное и простое, но также поучительное и полезное. Тогда, вероятно, надо будет устраивать дешевые и просторные театры, чтобы развлекать в них по праздничным дням народ больших столиц, но этот момент еще очень далек от нас, а ускорять его — дело крайне рискованное, и потому пусть это останется в области надежд и благих пожеланий.

Вот те идеи, которые я смог собрать и изложить среди моих забот и с поспешностью, которую достаточно демонстрирует пространность и небрежность этого писания. Убежден, что Академия благодаря своей учености и хорошему вкусу сумеет улучшить мои идеи, и потому я предоставляю их ей с большим доверием и прошу очень настойчиво, чтобы непременно использовали эту оказию, быть может, единственную в своем роде, дабы призвать настоятельно Правительство к устройству особой ветви общей полиции, от чего зависит утешение, а может статься, и счастье нации.

Хихон. 29 декабря 1790

КОММЕНТАРИЙ

Встречающиеся в книге имена собственные и названия вынесены в словарь; при этом словарь не содержит общеизвестных имен, кроме тех, которые нуждаются не в общем пояснении, но в специальном примечании, связанном с текстом. В целом аннотации ориентированы на контекст. Переводы иноязычных текстов (латин., греч., итал., франц.) выделены курсивом.

ЭНРИКЕ ДЕ ВИЛЬЕНА. «ИСКУССТВО СЛАГАТЬ СТИХИ»

Энрике де Вильена (1384—1434) — испанский писатель, происходил из королевского рода. Человек чрезвычайно любознательный, Вильена обращался к разным сферам человеческой деятельности. Современники считали, что он заключил союз с дьяволом, и приписывали ему «Трактат об астрологии». Бесспорно ему принадлежит «Книга о дурном глазе или порче», в которой сведения из области медицины соседствуют с разными предрассудками и суевериями. Перевод трактата осуществлен по изд.: Enrique de Villena, Arte de trovar, Madrid, Suarez, 1923.

[1] Перу Вильены принадлежит «Версия Энеиды», первый перевод латинской поэмы на испанский язык.

МАРКИЗ ДЕ САНТИЛЬЯНА. «ПОСВЯЩЕНИЕ И ПИСЬМО...»

Маркиз де Сантильяна, Иньиго Лопес де Мендоса (1398—1458) — испанский поэт. Шестнадцати лет от роду ездил в Арагон на поэтическое состязание, и с тех пор литература заняла важное место в кругу его интересов. Участник политических феодальных распрей, воин и блестящий придворный, он являл собой одну из самых ярких и колоритных фигур эпохи. Писал в духе провансальско-галисийской традиции трубадуров, а также в духе итальянских поэтов раннего Возрождения — Данте, Петрарки, Боккаччо. Перевод сделан по изд.: Santillana Iñigo Lopez de Mendoza, Obras, Madrid, Espasa Calpe, 1956.

[1] I Кор. 13, 11.

[2] См. Цицерон, «Об ораторе», I, 8, 34, 35 и др.; II, 8, 33—38.

[3] «Чистилище», VII, 16—18, пер. с итал. М. Лозинского.

[4] Светоний в своих «Жизнеописаниях» сообщает о юношеских опытах Цезаря на поэтическом поприще (56, 5—7), о том, что Август бегло касался поэзии (85), Тиберий писал латинские и греческие стихи (70, 2), а Тит имел к таким занятиям даже особую склонность (3, 2).

[5] Роберт Неаполитанский известен так же, как Роберт Анжуйский. При его дворе жил в Неаполе не только Петрарка, но и Боккаччо.

[6] Пер. с итал. В. Соловьева. Сантильяна ошибочно считал, что этот сонет (269), посвященный кардиналу Джованни Колонна, относится к Роберту Неаполитанскому.

[7] Возможно, речь идет о Гвидото из Болоньи (XIII век), который перевел на итальянский язык известную «Риторику к Гереннию».

[8] Сантильяна имеет в виду представителей рыцарской поэзии, чьи произведения дошли до нас в сборниках, именуемых кансьонейру. Наиболее полный из них «Общий кансьонейру» (1516).

[9] Гийом де Мишо.

[10] Орфей традиционно не причисляется к первым философам, хотя, с другой стороны, Пифагор и Эмпедокл имеют много черт основателя культа, а не школы. Усмирение «адских фурий» известно по мифу об Орфее. Что же касается Пифагора и Эмпедокла, то Боэций в «Наставлениях о музыке» (I, 1) сообщает, что они умели подбирать музыкальный лад, успокаивающий взбешенного и обезумевшего человека.

[11] «Каждый день узнаю и одновременно забываю» (катал.).

[12] «Обеты Павлина», сочинение французского писателя Жана де Лонгьона, написанное в 1313 году и являющееся продолжением «Книги об Александре». Рыцари ели жареных павлинов и произносили за столом обеты. Книга была очень популярна.

[13] Название «искусство лексапрена» носил определенный прием стихосложения, который заключался в том, что в первом стихе каждой строфы повторялся последний стих предыдущей.

[14] Кантики (или арии) у Плавта отличались пестротой и сложностью метра, Теренций же вставлял в свои комедии мелодекламации из трохеев и ямбов. Что имеет в виду Сантильяна, не вполне ясно.

[15] Пер. с исп. П. Кореневского.

[16] Имеется в виду историк Рима Гай Веллей Патеркул и его слова о том, что в отношении формы Овидий далеко превосходил других поэтов («Римская история», II, 36).

[17] У Горация нет такого стиха; пер. с латин. Н. Брагинской.

[18] Аквитания — южная часть Галлии между Гаронной и Пиренеями. В средние века была самостоятельным государством на юге Франции. После продолжительных войн XII—XV вв. была окончательно присоединена к Франции под названием Гиэнь.

ХУАН ДЕЛЬ ЭНСИНА. «ИСКУССТВО КАСТИЛЬСКОЙ ПОЭЗИИ»

Хуан дель Энсина (1469—1529) — испанский писатель, создатель гуманистической драмы. Устраивал представления при дворе герцога Альбы. Пьесы первого периода (он назвал их эклогами) близки к

старым формам испанского средневекового театра как религиозного, так и народного, а также к старой испанской литературе. Поздние его произведения проникнуты гуманистическими и оптимистическими настроениями, он прославляет любовь и радости жизни. Перевод выполнен по изд.: Menendez-y-Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España, v. I.

[1] См. Цицерон, «Об обязанностях», III, 1.

[2] См. Цицерон, «В защиту Гнея Планция», XXVII, 66.

[3] См. Цицерон, «Об ораторе», I, 8, 32.

[4] Словом vates по-латин. называют и прорицателя и поэта; само слово «поэт» заимствовано римлянами из греческого.

[5] Вопреки Энсине Софокл в действительности был и сановником, и жрецом Асклепия, и стратегом.

[6] Донат в «Жизнеописании Вергилия» (17) сообщает, что поэт написал однажды на воротах Августа лестное двустишие. Дурной стихотворец Батилл приписал себе авторство, за что получил от Августа и благодарность и награду. Чтобы посрамить Батилла, Вергилий написал на тех же воротах четыре раза начало стиха: Sic vos non vobis... («Так вы — не вам...»), и Август потребовал продолжить стихи. Батилл не смог, тогда Вергилий, подписав под первым двустишием: «Я ведь стихи написал, а другому досталась награда», — продолжил строки так, что получилось стихотворение о творцах, ничего не получающих за свой труд.

[7] См.: Вергилий, «Энеида», XII, 834 и сл.

[8] Светоний («О поэтах. Вергилий», 46), основываясь на авторитете Аскония Педиана, сообщает, что в ответ на обвинения в заимствованиях у Гомера Вергилий отвечал: «Почему они сами не попробуют совершить такое воровство? Тогда они поймут, что легче у Геркулеса похитить палицу, чем у Гомера стих». Вергилий имел в виду то, что совершенство Гомера исключает плагиат: контраст стихов Гомера с дурными стихами может погубить незадачливого поэта.

[9] В сочинении «Об ораторе» Цицерон подчеркивает, что рисуемый им образ совершенного оратора идеален («я обрисую его таким, каким, быть может, никто и не был», I, 7—9).

[10] «О воспитании оратора», см. I, 10, 38, II, 4, 31, 34 и др.

[11] «Наставления о музыке», I, I. Ср. 1, 9—10, V, 2 и др.

[12] Вопросы ритмизации прозы и использования тех или иных стоп в арсенале оратора Цицерон рассматривает в трактате «Оратор» (52, 174 и сл., особенно 190); Квинтилиан посвящает им значительную часть 4-й главы IX книги трактата «О воспитании оратора» (52 и сл.).

[13] «Наставления о музыке», I, 34; Боэций считает, что истинный musicus тот, кто судит об исполнении и сочинении, в то время как исполнение музыки — artificium corporale — чуждо спекулятивному началу, да и сочинитель устремляется к музыке неким природным побуждением, а не рациональным началом.

[14] О воспитании речи начиная с младенчества Квинтилиан говорит в самом начале своего трактата (I, 1).

[15] См. прим. 17 к «Посвящению и письму» Сантильяны.

[16] «О воспитании оратора», X, 1, 27; I, 4, 4 и др.

[17] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[18] Гораций, «Оды», I, 1, 1, пер. А. Семенова-Тян-Шанского.

ХУАН ДЕ ВАЛЬДЕС. ИЗ «ДИАЛОГА О ЯЗЫКЕ»

Хуан де Вальдес (?—1541) — испанский гуманист, последователь Эразма, с которым он находился в переписке. Подвергался преследованиям инквизиции, вынужден был бежать в Италию. Его религиозные идеи изложены в сочинении «110 божественных суждений», в котором он развивает мысли, близкие к идеям Реформации. Перевод осуществлен по изд.: Juan de Valdés, Diálogo de la lengua. Ediciones de «La lectura», Madrid, 1928.

[1] «Всеобщий песенник», как и «Песенник Баены» — собрание стихов поэтов того времени. Дальше идет перечисление имен поэтов, чьи стихи находятся в песеннике. Из них крупнейшие: Гарси Санчес де Бадахос — поэт XV века, известный также своей несчастной любовью, которая довела его до безумия; маркиз Асторги — поэт XV века, автор одного из лучших произведений, помещенных в песеннике, «Строфы своей подруге».

[2] Образцовый перевод трактата итальянского гуманиста Кастильоне «Придворный» был сделан испанским поэтом Хуаном Босканом.

[3] Теренций, «Адельфы», V, 8, 16, пер. А. Артюшкова.

[4] В «Диалоге» перечисляются рыцарские романы, испанские и переводные. «Смелый и доблестный рыцарь Амадис, сын Периона Галльского и королевы Элисены» (вышел в 1508 г.) — первый и лучший испанский рыцарский роман, послуживший образцом для подражания. Роман «Могучий рыцарь Пальмерин Оливский» (1511) имеет вторую часть, посвященную подвигам его сына Прималеона. «Подвиги весьма добродетельного рыцаря Эспландиана, сына Амадиса Галльского» вышли через два года после романа об Амадисе. «История военных подвигов дона Флорисандо» появилась в 1526 г. «Летопись деяний Леполема, прославленного рыцарем креста, сына императора германского, написанная на арабском языке и переведенная на испанский», вышла в 1521 г. «Великие подвиги оружия Лисуарта греческого, сына Эсплондиана» вышли в 1525 г. В конце перечисления приведены романы каролингского цикла: «Хроника благородного рыцаря Гуарино Мескино» (1548) и «Книга о благородном и сильном рыцаре Ринальдо де Монтальбанском» (1523). Сентиментально-рыцарский роман «Красавица Мелесина» переведен с французского и вышел в свет в 1526 г. «История благородных рыцарей Оливареса Кастильского и его друга Артура» вышла в 1499 г. Как видим, в первой половине XVI в. на Испанию обрушился целый поток рыцарских романов.

[5] Гораций, «Наука поэзии», 359, пер. М. Гаспарова.

[6] «Спор любви» — повесть, опубликованная в начале XVI в. с подзаголовком: «У одного влюбленного умерла возлюбленная, другой ухаживает без надежды на взаимность. Спорят, кто более несчастен».

БАРТОЛОМЕ ТОРРЕС НААРРО. «ПРОПАЛЛАДИЯ»

Торрес Наарро (? — ок. 1531 г.) — испанский писатель. Находился в плену у пиратов, был продан в рабство в Алжир, выкуплен и жил в Риме и Неаполе. Некоторые его произведения были представлены при папском дворе. Его стихи и пьесы помещены в сборнике «Посвященное Палладе» и имеют ярко выраженную ренессансную направленность. Перевод осуществлен по изд.: Bartolomé Torres Naharro, Propalladia, Madrid, 1936.

[1] Полудеревенщина, то есть настоящий поэт. Аллюзия на Персия Флакка (Prol. 6).

[2] Овидий, «Письма с Понта», III, 4, 82—83, пер. Н. Вольпин.

[3] Эти определения дает в своем трактате De poematis грамматик Диоген (Grammatici lat. ed. Keil, I, стр. 491), причем определение трагедии дается со ссылкой на Теофраста. Ср. Аристотель, «Поэтика», 5, 144 9a.

[4] Цицерон, «О государстве», IV, 11.

[5] Акрон — не поэт, а грамматик (см. Словарь имен); статария — комедия, лишенная бурных событий; претекста — драма на сюжет из римской жизни, получившая название от римской тоги — претексты, однако это трагедия, а не комедия; табернария (от слова таберна — «харчевня») — грубое, фарсовое представление; паллиата — комедия, переработанная с греческого оригинала, название происходит от греческого короткого плаща — паллия; тогата — комедия с сюжетом из римской жизни; мотория — комедия с быстро развивающимся действием.

[6] См. «Наука поэзии», 189—190.

[7] «Солдатская», «Тинеллярия», «Серафина», «Именея» — комедии Торреса Наарро.

[8] Овидий («Наука любви», III, 549—550, пер. М. Гаспарова) воспевает в этих строках поэт

ХУАН ХАУРЕГИ-И-АГИЛАР «ДИАЛОГ ПРИРОДЫ, ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЫ»

Хуан Хауреги-и-Агилар (1570—1649) — художник и поэт, высоко чтимый современниками. Лопе де Вега в одном сонете прославляет его картину «Юдифь». В настоящее время картина эта утеряна, и мы можем судить о его живописи главным образом по отзывам современников. Перевод выполнен по изд.: Poetas líricos de los siglos XVI y XVII. Biblioteca de Autores españoles, Madrid, 1931.

[1] Немой — Хуан Фернандес де Наваррете (1526—1579), известный под именем Эль-Мудо (глухонемой), прозванный современниками

Апеллесом. Один из первых представителей реализма в испанской живописи.

КРИСТОБАЛЬ ДЕ ВИЛЬЯЛОН. «ОСТРОУМНОЕ СРАВНЕНИЕ ДРЕВНЕГО И СОВРЕМЕННОГО...

Кристобаль де Вильялон (XVI в.) учился в Алькала де Энарес, был лиценциатом богословия, однако никогда не был священником. Жил во Франции, Италии, Фландрии. Попал в плен к турецким пиратам, которые отправили его в Константинополь. Выдавал себя там за врача и лечил дочь турецкого султана. По возвращении в Кастилию написал книгу «Путешествие в Турцию». Является также автором «Кастильской грамматики». Очевидно, именно он фигурирует в сообщении Сервантеса об Алжире. Текст Вильялона взят из работы: Sanchez Cantón F. G. Fuentes literarias para la historia del Arte Español, Madrid, 1923.

[1] Возможно, имеется в виду художник Алесандро Бонвисино, ученик Тициана, или же Алесандро де Карпи, который учился с Лоренцо Костой.

ОТВЕТ ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ КАРПИО НА ПИСЬМО, НАПИСАННОЕ ЕМУ НЕКИМ СЕНЬОРОМ ПО ПОВОДУ НОВОЙ ПОЭЗИИ

Перевод осуществлен по изданию: Coleccion escogida de obras no dramáticas de Fray Lope Felix de Vega Carpio, Biblioteca de autores españoles, Madrid, 1935.

[1] Имеются в виду стихи Горация: «Правда и то, что порой мы прощаем поэту ошибки,/ Да не всегда и стрела попадает туда, куда метит» («Наука поэзии», 349—350, пер. М. Гаспарова).

[2] Флорентийская академия Круска занималась проблемами языка и стиля и решала их в пуристическом духе. Академики обсуждали вопрос об Ариосто и Тассо.

[3] Антоний Юлиан, ритор и учитель Авла Геллия, был уроженцем Испании; на пиру, который упоминает Лопе де Вега, между греками и представителями латинской образованности завязался спор о превосходстве греческой или латинской словесности. Презрительному тону греков Авл Геллий противопоставляет исполненные достоинства ответы своего учителя; вся сцена — «Аттические ночи», XIX, 9, 1—14, цитата — XIX, 9, 7.

[4] «Аттические ночи», 1, 9, 3; традиция сообщает и большие сроки пифагорейского посвятительного молчальничества.

[5] Цицерон, «О границах добра и зла», V, 21.

[6] Цезарь, «Записки о галльской войне», VI, 39.

[7] «Учение академиков», 1, 19.

[8] Речь идет о Гонгоре.

[9] Дельфийский оракул назвал Сократа мудрейшим из людей.

[10] Имеется в виду сжатый слог «Поэтики».

[11] «Аттические ночи», XI, 7, 1(4).

[12] «О воспитании оратора», I, 5, 71.

[13] То же, I, 6, 3.

[14] То же, I, 6, 41.

[15] То же, VIII, 3, 56.

[16] Платон, «Пир», 215 b; моделью красоты, скрытой под безобразным обличьем, служили Платону глиняные статуэтки силенов, полые внутри. Статуэтки раскрывались, и внутри показывалось «диво», «чудо», прекрасное божество, что-либо блестящее и сияющее.

[17] Лопе де Вега может иметь в виду слова Гераклита о том, что тайная гармония лучше явной, или о том, что природа любит скрываться (фр. 54 и 123 по Дильсу); не исключено между тем, что источник Лопе на сегодня утрачен.

[18] См.: Платон, «Государство», 377e и слл., 595a и слл.; у Гомера, который также не во всем годится для идеального государства (например, начало X кн. «Государства», «Теэтет» 152-e и др.), Платон находит основания подражательной, то есть драматической, поэзии, к которой вообще относится весьма недоброжелательно («Государство», особенно 605a и слл.).

[19] Лопе де Вега был, по-видимому, знаком с мистическим трактатом, созданным в начале нашей эры в кругах так называемых герметиков, религиозной секты, сплавившей гностицизм, иудейскую и эллинистическую мистику. В этом трактате под именем Пемандра (Пастыря) божество открывает автору тайны бытия и путь к мудрости.

[20] «О христианском учении», XII, 36, 54.

[21] В действительности — Луцилий; этот фрагмент сохранен у Нонния (533, 14). Пер. с лат. Н. Брагинской.

[22] Авл Геллий, «Аттические ночи», XII, 2, 10; здесь цитируется Сенека Младший.

[23] Плеоназм — повторение, ненужное многословие; амфиболия — неясное или двусмысленное выражение, которое невозможно интерпретировать безошибочно.

[24] Эти слова принадлежат не Цицерону, а неизвестному автору «Риторики к Гереннию» (II, 11).

[25] Речь идет о Гарсиласо де ла Веге. Он обозначается также как Ласо.

[26] Лопе де Вега имеет в виду следующие стихи: «Пир украсят пусть груды роз, / Зелень мирта, и в ней лилия бледная». «Оды», I, 36, 15—16, пер. Г. Церетели.

[27] См.: «Оратор, I, 156, 2.

[28] Риторические фигуры. Агноминация — то же, что парономасия, игра слов, сходных по звучанию, но различных по значению; апострофы — обращение к отсутствующему лицу как к присутствующему, к

мертвому как к живому, к неодушевленному как к одушевленному; градация — последовательное нагнетание или ослабление сравнений, образов, эпитетов, метафор и т. п.; дубитация — колебание, нерешительность, сомнение; ретиценция — то же, что апосиопеза, — фигура умолчания; амплификация — повторение одного и того же с использованием разных оборотов.

[29] Сочинение Саннадзаро «Рождение святой девы» было написано по-латыни. Лопе де Вега имеет в виду перевод этого сочинения, осуществленный его современником Франсиско де Эррера Мальдональдо.

[30] «Какосиндетон» — греческий термин, буквально обозначающий «дурное связывание».

[31] В «Государстве» (607а) Платон называет Гомера «поэтичнейшим из поэтов».

[32] Цицерон называет этого трагика «железным писателем» в трактате «О границах добра и зла», I, 5.

[33] Стихотворение Фернандо де Эрреры «Святому королю дону Фернандо».

[34] По мифу голова растерзанного вакханками Орфея плыла по морю вместе с его лирой; лира играла, а голова пела в волнах, пока не приплыла на «песенный» остров Лесбос.

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ СТИХИ ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ, ГОНГОРЫ, КЕВЕДО, СОНЕТЫ ГОНГОРЫ ОБ ИСКУССТВЕ, ЭПИГРАММЫ

[1] Из комедии «Девушка из Ла Платы».

[2] В комическом цикле Лопе де Вега пародирует вычурный стиль некоторых простаков-поэтов.

[3] Кордова — родина ритора Сенеки и его сына, знаменитого философа.

[4] «Поэмы одиночеств» Гонгоры.

[5] Имеется в виду персонаж поэмы Гонгоры «О Полифеме и Галатее».

[6] Поэма Лопе де Веги «Красота Анхелики», в которой он разрабатывает эпизод из поэмы Ариосто «Неистовый Роланд».

[7] «Аркадия» — пасторальный роман Лопе де Веги (издан в 1598 г.), в котором под видом пастухов изображены герцог Альба и его приближенные.

[8] «Драгонтея» — поэма, в которой Лопе де Вега изображает похождения заклятого врага Испании английского адмирала-пирата Френсиса Дрейка.

[9] «Пилигрим на своей родине» — новелла Лопе де Веги, написанная в духе романов «восточно-византийского цикла». Богата автобиографическим материалом.

[10] «Завоеванный Иерусалим» (1608) — поэма Лопе де Веги, в которой он разрабатывает мотивы, взятые из поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим».

[11] Филипп II.

[12] Галион — старое испанское название лодки; здесь заключена аллюзия на то, что Петр был рыбаком, на последнюю главу Евангелия от Иоанна, в которой ученики Иисуса видят с лодки появившегося на берегу воскресшего учителя.

[13] Латеран — резиденция пап.

[14] Реплика на один из романсов Гонгоры (1591), высмеивающий реку Тахо.

[15] Кеведо был автором «Кастильского Анакреона».

[16] Реплика на сонет Гонгоры «К Галисии», написанный предположительно в 1609 г.

ФРАНСИСКО КЕВЕДО
«КУЛЬТИСТСКАЯ ЛАТИНОБОЛТОВНЯ...»

Перевод осуществлен по изд.: Francisco de Quevedo y Villegas. Obras completas, Madrid, Aguilar, 1958—1960, t. 1.

[1] Мерлин Кокайо — псевдоним Теофило Фоленго (1491—1544), создателя макаронического стиля.

[2] В комедии Плавта «Пуниец» раб пытается беседовать с купцом из Карфагена на якобы пунийском наречии, представляющем собой набор бессмысленных, вымышленных слов.

[3] Кеведо имеет в виду римского драматурга Пакувия (220 — ок. 130 до н. э.). Этот автор писал трагедии на греческие сюжеты. Актеры, игравшие в этих трагедиях, облачались в старинные тяжелые костюмы богов и героев, а сам стиль Пакувия считался архаичным и тяжеловесным — отсюда «пакувиевы хламиды».

[4] Паулина — акт отлучения от церкви, при чтении которого гасили свечи.

ПИСЬМО ДОНА ПЕДРО ДЕ ВАЛЕНСИИ, НАПИСАННОЕ ДОНУ ЛУИСУ ДЕ ГОНГОРЕ. 126(56)

Педро де Валенсия — знаменитый гуманист, знаток греческого и древнееврейского языков. Его письмо Гонгора держал в секрете.

Перевод выполнен по изд.: Luis de Góngora y Argote, Obras Completas, Madrid, 1956.

[1] То есть Сенека Младший («О благодеяниях», I, 1, 3 ср. II, 30 сл.).

[2] «Палатинская Антология», XVI, 305, пер. с греч. Л. Блуменау.

[3] Валенсия несколько искаженно цитирует здесь «Любовные элегии» Овидия (I, 15, 13—14, пер. С. Шервинского).

[4] Популярная цитата неизвестного автора, которую приводит Псевдо-Лонгин в трактате «О возвышенном», III, 3.

[5] См. Гораций, «Наука поэзии», 388.

[6] Пер. с исп. Е. Лысенко.

[7] Валенсия заимствовал этот фрагмент не из самого Еврипида, а из Платона, который в диалоге «Горгий» (485е) перефразирует стихи из несохранившейся трагедии «Антиопа» (На́ук фр. 185). Пер. с исп. Е. Лысенко.

[8] Пер. с исп. П. Грушко.

[9] Пер. с исп. П. Грушко.

[10] Ниже Валенсия все же приводит это стихотворение; см. прим. 30.

[11] См.: Гомер, «Илиада», XXI, 338.

[12] Эти примеры и фрагменты стихов неизвестного софистического автора приводятся в трактате некого последователя Теофраста Деметрия, который называется «О стиле» (191, 192) и который долгое время приписывался Деметрию Фалерскому.

[13] Античная пословица.

[14] Буквальный перевод греческого термина. μειρακιῶδες

[15] Для передачи цитат из трактата Псевдо-Лонгина «О возвышенном», в которых Валенсия почти не отступает от оригинала, здесь и далее использован перевод с греческого этого трактата, выполненный Н. Чистяковой (М.—Л., 1966); в данном случае с некоторыми изменениями приводится перевод 4 и 5 глав III книги.

[16] Валенсия умалчивает, что трагик, которого цитирует и критикует Лонгин, — знаменитый Эсхил. Цитата из несохранившейся трагедии «Орифия», опущенная Валенсией, стала классическим образцом «паратрагического» стиля («О возвышенном», III, 2).

[17] Здесь Псевдо-Лонгин цитирует стихи из несохранившейся трагедии Софокла на сюжет мифа об Орифии и Борее; Софокл сравнивает Борея с флейтистом, который дует во всю мочь в отверстие своего инструмента, пренебрегая специальной повязкой, поддерживающей нижнюю челюсть, для того чтобы смягчить резкость звука («О возвышенном», III, 3).

[18] «Лакедемонская полития», III, 5; игра слов, в которой Лонгин (IV, 5) упрекает Ксенофонта, основана на том, что «зрачок» и «девочка», «девушка» — по-гречески — одно слово (ср. Plat. Alc., I, 133 а; латин. pupa и pupilla). Это не омонимы, но своеобразная полисемия, известная во многих языках; слова со значением «ребенок», «кукла», «человечек», «девочка» и др. совпадают со словом, обозначающим зрачок, или родственны ему. Объяснение этому, видимо, в том, что смотрящий в зрачок другого человека видит свое маленькое отражение.

[19] «Илиада», I, 25; это слова Ахилла, обращенные к Агамемнону, беззаконно обделившему героя.

[20] «Законы», V, 741с.

[21] «Законы», VI, 778. d.

[22] «История», V, 18.

[23] Всему пассажу соответствует «О возвышенном», IV, 4—7.

[24] «О возвышенном», V, 1.

[25] «О возвышенном», VII, 1.

[26] Валенсия цитирует Гомера в собственном прозаическом переводе.

[27] «Одиссея», XI, 315—318, пер. В. Жуковского.

[28] «Илиада», XX, 53—65, пер. Н. Гнедича.

[29] «Орест», 255—257, пер. И. Анненского.

[30] Френ Симонида Кеосского (Бергк фр. 37), пер. Вяч. Иванова.

[31] 2 Кор. 6, 11—12.

[32] Десятая Олимпийская Ода (1—11), пер. с греч. М. Гаспарова без соблюдения размера подлинника.

[33] Пиндар заставил себя ждать с обещанной одой.

[34] Ассоциация с камешками, которыми пользовались для расчета и для суда.

ПИСЬМО НЕКОГО ДРУГА ДОНА ЛУИСА ДЕ ГОНГОРЫ, НАПИСАННОЕ ПО ПОВОДУ ЕГО «ОДИНОЧЕСТВ». 127 (57)

ПИСЬМО ДОНА ЛУИСА ДЕ ГОНГОРЫ В ОТВЕТ НА ПРИСЛАННОЕ ЕМУ. 2 (58)

Перевод обоих писем осуществлен по изд.: Luós de Gingora y Argote, Obras completas, Madrid, Aguilar, 1956.

[1] См. прим. 4 к «Искусству кастильской поэзии» Хуана дель Энсины.

[2] Гонгора, очевидно, издевательски мистифицирует своего противника. Перефразируя слова из Евангелия от Матфея (7, 6: «Не бросайте жемчуга вашего пред свиньями»), Гонгора приписывает их «Поэтике» Аристотеля. Ср. ниже слова Гонгоры о том, что его противник не должен быть сведущ в материях Нового Завета.

[3] Имеется в виду евангельский Никодим (Иоанн, 3, 1—12; 7, 50; 19, 39), чья роль в жизни Иисуса, отношение к христианскому учению и личность представляются загадочными.

БАЛЬТАСАР ГРАСИАН «ОСТРОУМИЕ, ИЛИ ИСКУССТВО ИЗОЩРЕННОГО УМА»

Бальтасар Грасиан (1601—1658) — испанский писатель и философ, член иезуитского ордена. В своих трактатах «Герой» (1637), «Политик» (1640), «Остроумец» (1646), в книге максим «Карманный оракул, или Искусство благоразумия» (1647) и в романе «Критикон» (1651—1655) выразил пессимистический взгляд на человеческую природу и противопоставил ей разум и цивилизацию, которые возвышают и шлифуют человека, учат его жизненному поведению.

Приводя в своем трактате множество цитат из латинских авторов, древних и средневековых, Грасиан обычно снабжает эти цитаты своими пересказами и переводами. В русском переводе дается лишь перевод оригинала, а толкование Грасиана опускается <...> То же самое касается и стихов Марциала, которые обычно сопровождаются испанским стихотворным переводом Мануэля Салинаса, Бартоломе Леонардо и других поэтов. Все эти переводы опущены.

В примечаниях не дается отсылок к изданиям испанских стихотворений, которые в изобилии приводит Грасиан. Специалисты могут обратиться за справкой к академическому изданию данного трактата, по которому и осуществлен настоящий перевод: Gracian, Obras completas, Madrid, Aguilar, 1960.

РАССУЖДЕНИЕ I

[1] Эпиграмма переводная из «Латинской Антологии» * (709) соответствует греческим эпиграммам VII, 542, IX, 56, 387 из «Палатинской Антологии». Рукописи приписывают ее Юлию Цезарю, Августу Германику и Адриану; пер. с латин. Н. Брагинской.

[2] Филипп II.

[3] Эту позднюю эпиграмму рукописи приписывают Овидию; «Латинская Антология», 787; пер. с латин. Н. Брагинской.

[4] «Панегирик» Плиния — единственная сохранившаяся речь Плиния Младшего, произнесенная им в благодарность за назначение консулом и составившая в разработанном виде целый трактат. «Панегирик» воспевал императора Траяна. Утомительная изысканность азианского стиля не помешала этому сочинению стать образцом для позднейших «галльских» панегириков и предметом восхищения для верноподданных ораторов.

РАССУЖДЕНИЕ II

[1] Имеется в виду св. Августин.

[2] Имеется в виду Антонио де Леон Пинело, хронист Вест-Индии, автор «Погребальной славы королевы Изабеллы».

[3] Первая жена Филиппа IV происходила из семьи Бурбонов.

[4] Здесь Грасиан использует термин стоиков. По их учению, первостихия мира, художественно-творческий огонь, пронизывает весь космос и создает всецелое смешение — космическую «симпатию», то есть всеобщую взаимопроницаемость и взаимопревращаемость вещей.

[5] Гай Веллей Патеркул, «Римская история», III, 53.

[6] Гарсиласо де ла Вега.

[7] «Латинская Антология», 266; пер. с латин. Н. Брагинской.

[8] «Римская история», II, 34.

* Antologia Latina sive poesis Latinae Supplementum, rec. Alexander Riese, fasc. I, Lipsiae, 1896.

РАССУЖДЕНИЕ III

[1] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[2] «Пепельная среда» — это католический обычай, приуроченный к первому дню поста — среде: священник сыплет на головы молящихся пепел.

[3] Пер. с исп. Е. Лысенко; игра слов непереводима.

[4] Публий Флор, «Сокращение римской истории», IV, 2.

[5] Принцем Эскилаче Грасиан называет Франсиско де Борха-и-Арагон.

[6] «Лебедь» относится к Гонгоре и его романсу: «Среди коней освобожденных...».

[7] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[8] Святой Аврелий Августин, епископ Гиппонский.

РАССУЖДЕНИЕ IV

[1] Слово «лавровый» подразумевает и имя возлюбленной Петрарки Лауры.

[2] Пер. с итал. О. Седаковой.

[3] Тутовое дерево шелковица — символ благоразумия.

[4] Пер. с итал. О. Седаковой.

[5] Марциал, «Эпиграммы», I, 7, пер. с латин. Ф. Петровского.

[6] Служивший при дворе халифа Иоанн Дамаскин был оклеветан, и халиф приказал отрубить ему правую руку. Иоанн взмолился богоматери, и к вечеру отрубленная рука приросла на место. В благодарность Иоанн принес в дар богоматери отлитую из серебра руку, которая была приделана к образу. Такова легенда о «Троеручице».

[7] Публий Флор, «Сокращение римской истории», I, 7.

[8] Non plus ultra — не далее этого предела — выражение Пиндара из «Немейской Оды» (III, 21), фигурирующее обычно по-латыни. Пиндар говорит о Геракловых столпах, дальше которых, по воззрениям древних, невозможно держать путь. Употребляется расширительно для обозначения крайнего предела.

[9] Гелиады, обратившиеся в тополя, печалясь о гибели брата.

[10] Марциал, «Эпиграммы», IV, 32, пер. с латин. Ф. Петровского.

[11] Марциал, «Эпиграммы», III, 19, пер. с латин. Ф. Петровского.

[12] Мария Австрийская, дочь короля Филиппа III, в 1631 г. вышла замуж за Фердинанда III.

[13] Вергилий запретил после его смерти издавать те произведения, которые он сам не издал, но по указанию Августа Варий и Тукка осуществили издание «Энеиды». Данные стихи приводятся в жизнеописании Вергилия Светонием (38), ср. «Латинская Антология» (653), но

авторство Сульпиция Аполлинария Гая, карфагенского грамматика и младшего современника Вергилия, оспаривается; так, Vita Probiana называет автором Сервия Вара; пер. с латин. Н. Брагинской.

[14] «Латинская Антология», 242, пер. с латин. Н. Брагинской.

[15] Пер. с португ. М. Талова.

РАССУЖДЕНИЕ V

[1] Лиценциат Хуан де Вальдес-и-Менендес. Его сонет Грасиан взял из «Цветов знаменитых поэтов», изданных Педро де Эспиносой.

[2] Комедия «Любовь ради одной любви».

[3] Пер. с итал. О. Седаковой.

[4] Речь идет о стих. Гонгоры: «На празднике, который был в Севилье...»

[5] Строфа взята из романса Луиса Гонгоры, который начинается словами: «В бедном пастушьем домике...»

[6] Публий Флор, «Сокращение римской истории», I, 5.

[7] Марциал, «Эпиграммы», II, 80, пер. с латин. Ф. Петровского.

[8] Пер. с итал. О. Седаковой.

[9] Имеется в виду Педро Грасиан, родной брат Бальтасара.

[10] Имеется в виду Хуан Руфо.

[11] Марциал, «Эпиграммы», VIII, 6, пер. с латин. Ф. Петровского.

[12] См.: Decimi Magni Ausonii Opuscula, Berlin, 1961, Appendix, V, XXXVI (247); пер. с латин. Н. Брагинской.

[13] Старинными Грасиан обычно называет авторов, большей частью анонимных, из песенников и романсеро.

[14] Пер с итал. О. Седаковой.

РАССУЖДЕНИЕ VI

[1] Овидий, «Фасты», I, 386, пер. с латин. Ф. Петровского.

[2] Стихи взяты из романса, начинающегося словами: «Эскадра короля...»

[3] Стихи из анонимного романса, который иногда приписывают Гонгоре.

[4] Переделка греческой эпиграммы из «Палатинской антологии» (VI, 54); пер. с лат. Н. Брагинской.

[5] «Панегирик», гл. VII.

[6] Строки из романса «На берегу Санлукара».

[7] Имеется в виду Фома Аквинский.

[8] Марциал, «Эпиграммы», V, 74, пер. с латин. Ф. Петровского.

[9] Имеется в виду фрай Ортенсио Фелипе Парависино-и-Артеага.

[10] См. Матфей, 1, 2.

[11] Слово «некто» Грасиан использует так же, как слово «старинный» (см. выше прим. 13 к Рассуждению V). Данный романс начинается словами «В зеркале глаз...».

[12] Матфей, I, 16.

[13] Патеркул («Римская история», IV, 19) имеет в виду то, что Марий был разрушителем Карфагена.

[14] Речь идет о Маргарите Австрийской, дочери Максимилиана II, и о Марии Австрийской, которая ушла в монастырь.

[15] См. Иоанн, 19, 30.

РАССУЖДЕНИЕ VII

[1] Эту эпиграмму Вергилию приписывает Донат; в несколько ином виде она представлена и в «Латинской антологии» (256); пер. с латин. Н. Брагинской.

[2] См. Иоанн, 10, 40.

[3] Величайшим из писателей назван Фома Аквинский.

[4] Грасиан говорит здесь об иезуите Фернандо де Саласаре и его книге «В защиту непорочного зачатия Богоравной Девы».

[5] Имеется в виду Благовещение. Лука, I, 28.

[6] Лукан, «Фарсалия», I, 1—7, пер. Л. Остроумова.

[7] Имеется в виду не император Нерон, а император Тиберий; Нерон — одно из имен в роду Клавдиев.

[8] Лукан, «Фарсалия», I, 33—39, пер. Л. Остроумова.

[9] Мария спешит к Елисавете, Лука, I, 39.

[10] Эти стихи доньи Люсианы де Нарваэс фигурируют в «Цветах знаменитых поэтов», выпущенных Эспиносой.

[11] Этот сонет опубликован в первой части «Рифм» Марино.

[12] Пер. с итал. О. Седаковой.

[13] Марциал, «Эпиграммы», VIII, 4, пер. Ф. Петровского. Речь идет об императоре Домициане, именовавшем себя Цезарем Августом Германиком Дакийским; ему посвящена вся VIII книга.

РАССУЖДЕНИЕ VIII

[1] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[2] Клавдий Клавдиан, «Против Руфина», I, 1—23; пер. с латин. Н. Брагинской.

[3] Речь идет о Благовещении. Лука, I, 35.

[4] Марциал, «Эпиграммы», V, 43, пер. Ф. Петровского.

[5] Еврейское имя Мария (Мариам) произвольно сопоставляется с латинским mare — море.

[6] Пер. с итал. О. Седаковой.

[7] Марциал, «Эпиграммы», X, 14(13), пер. Ф. Петровского.

[8] Пер. с итал. О. Седаковой.

[9] Этим сонетом испанская поэтесса представлена в сборнике «Поэтическое состязание в честь нашей госпожи», опубликованном в 1644 г.

РАССУЖДЕНИЕ IX

[1] Марциал, «Эпиграммы», IX, 81, пер. Ф. Петровского.

[2] Пер. с итал. О. Седаковой.

[3] В настоящее время большинство исследователей считают это сочинение анонимным.

[4] Гораций, «Наука поэзии», 1—10, пер. М. Гаспарова.

[5] Принадлежность этого романса Гонгоре оспаривается.

[6] Начало письма Дидоны к Энею в Овидиевых «Героидах» (VII, 1—2), пер. С. Ошерова.

[7] «Легенда об Адонисе» дона Диего де Фриаса напечатана в сборнике «Различные поэтические произведения великих испанских гениев» (Сарагоса, 1654).

[8] Имеется в виду «Дафна и Аполлон».

[9] Речь идет о Хуане Руфо.

[10] Видимо, острота Филиппа IV.

[11] Очевидно, стихи Гонгоры.

РАССУЖДЕНИЕ X

[1] Здесь лебедем Испании назван Гарсиласо де ла Вега.

[2] Пер. с итал. О. Седаковой.

[3] Пер. с итал. О. Седаковой.

[4] Марциал, «Эпиграммы», III, 43, пер. Ф. Петровского.

[5] Вергилий, «Георгики», I, 232, пер. Н. Брагинской.

[6] Гораций, «Юбилейный гимн», 2.

[7] Овидий, «Метаморфозы», IV, 349, пер. С. Шервинского.

[8] Грасиан ошибочно приписывает Лукану этот стих Лукреция; «О природе вещей», V, 481, пер. Ф. Петровского.

[9] Силий Италик, «Пуническая война», X, 111; пер. с латин. Н. Брагинской.

[10] Стаций, «Фиваида», II, 139; пер. с латин. Н. Брагинской.

[11] Сенека, «Геркулес безумный», 592.

[12] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[13] Платон, «Теэтет», 153 (со ссылкой на Гомера).

[14] Плиний Старший, «Естественная история», II, 13.

[15] Грасиан ошибочно приписывает Авсонию выражение из Псевдо-Вергилиева «Комара» (11).

[16] У Цицерона («Тускуланские беседы», I, 68) речь идет о временах, а не о звездах.

[17] Царь Давид, Псалом 18, 6.

[18] Речь идет о мятеже Виндекса, наместника Галлии, против императора Нерона. Gallus по-латыни — петух и житель Галлии. В Светониевом «Жизнеописании Нерона» (45, 2) упоминается несколько отличный вариант этой насмешливой надписи на колонне: «Ты разбудил своим пением галлов (петухов)». Здесь заключен намек на артистические претензии Нерона.

[19] Пер. с итал. О. Седаковой.

[20] Из пасторали «Верный пастух», пер. О. Седаковой.

[21] Сонет этого современника Хуана Руфо фигурирует в «Цветах знаменитых поэтов».

РАССУЖДЕНИЕ XI

[1] Хуана Австрийского Первого называют так, чтобы отличить от сына Филиппа IV дона Хуана Хосе Австрийского. Хуан Руфо служил у Хуана Австрийского Первого и воспел его в своей поэме «Австриада».

[2] «Панегирик», гл. XXII.

[3] Это очень точный перевод XXIX идиллии Феокрита, следовавшего традиции Анакреонта (40); пер. с греч. М. Грабарь-Пассек.

[4] Имеется в виду Хуан Руфо.

[5] Марциал, «Эпиграммы», IV, 59, пер. Ф. Петровского.

РАССУЖДЕНИЕ XII

[1] Само имя в этом сонете значит: Хлорида — Зеленеющая, Цветущая.

[2] Отрывок из поэмы «Наставления девственницам» (ст. 526—533) Грасиан приводит в латинском переводе Биллия. Пер. с греч. Н. Брагинской.

[3] Гораций, «Сатиры», I, I, 33—40, пер. М. Дмитриева.

[4] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[5] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[6] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[7] Пер. с латин. Н. Брагинской.

РАССУЖДЕНИЕ XIII

[1] Этот сонет приписывали различным поэтам. Тирсо де Молина опубликовал его в «Толедских виллах» и приписал какому-то кастиль-

скому принцу. Возможно, что это литературный прием и автором является сам драматург.

[2] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[3] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[4] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[5] Имеется в виду Франсиско де Борха, герцог Гандия.

[6] Пер. с латин. Н. Брагинской.

РАССУЖДЕНИЕ XIV

[1] Марциал, «Эпиграммы», I, 6, пер. Ф. Петровского.

[2] См. Лука, 1, 57.

[3] См. Лука, 2, 6.

[4] Марциал, «Книга зрелищ», 12, пер. Ф. Петровского; младенец Дионис (Вакх) был извлечен из тела пораженной перуном матери.

[5] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[6] Франсиско Хавьер, который был там миссионером.

[7] Переводная эпиграмма неизвестного автора из «Палатинской Антологии» (IX, 115), пер. с латин. Н. Брагинской.

[8] См. Иоанн, 19, 26.

[9] См. Бытие, 3, 12.

[10] См. Иоанн, 19, 25.

[11] Речь идет об ордене августинцев.

[12] См. Матфей, 20, 21; Марк, 10, 37.

РАССУЖДЕНИЕ XV

[1] Марциал, «Эпиграммы», III, 66, пер. Ф. Петровского.

[2] Пер. с латин. Е. Лысенко.

[3] Валерий Максим, «Достопамятные дела и слова», II, 10, 2.

[4] Стихи из романса «У ног дона Энрике...».

[5] См. Песнь Песней, 6, 10.

[6] Этот мадригал приписывается также Кеведо.

[7] См. прим. 8 к Рассуждению IV.

РАССУЖДЕНИЕ XVI

[1] Плиний, «Панегирик», гл. XXII.

[2] Марциал, «Эпиграммы», I, 62, пер. Ф. Петровского.

[3] См. «Римская история», II, 1; сочинение Патеркула вмещает историю Рима в 2 книги.

[4] Речь идет о Хуане Руфо.

[5] См. «Римская история», 1, 5.

[6] Пер. с итал. О. Седаковой.

[7] Валерий Максим, «Достопамятные дела и слова», IV, 4 (начало). Рассказ Максима скупее: женщине, которая хвастала драгоценностями, Корнелия указала на своих детей Гракхов, сказав: «Вот мое украшение».

[8] Марциал, «Эпиграммы», VIII, 36, пер. Ф. Петровского.

[9] Энкомьенда — доходы, жалуемые с какой-нибудь местности, предоставленной в угодье.

РАССУЖДЕНИЕ XVII

[1] Имеется в виду Гонсало Фернандес де Кордова, испанский командующий, войска которого разбили французов 28 апреля 1503 г. в битве при Чериньоле.

[2] Пер. с итал. О. Седаковой.

[3] См. Плутарх, «Жизнеописание Цезаря», 59.

[4] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[5] Сонет Марии Ньето де Арагон напечатан в «Посмертном слове», сборнике, выпущенном на смерть Исабели Бурбонской.

[6] Контаминация стихов 10, 14 и 15 из Псалма 44.

[7] Марциал, «Эпиграммы», V, 69(78), пер. Ф. Петровского.

[8] Статуя Пасквино в Риме была известна тем, что к ее постаменту складывали язвительные эпиграммы. Статуя получила свое имя от некого сапожника, который, по преданию, жил на этой улице Рима и отличался злословием.

[9] Папа Адриан VI был постоянным предметом злословия испанцев.

[10] «Португалец» в испанской литературе «золотого века» — синоним влюбленного.

[11] Пер. с итал. О. Седаковой.

[12] Публий Флор, «Сокращение римской истории», I, 10. По Валерию Максиму (V, 6, 1), Брут с такой силой бросился с копьем на Арунта, что, получив смертельную рану от своего оружия, умер одновременно с противником.

[13] Гонсало Фернандес де Кордова (1453—1515).

[14] Марциал, «Эпиграммы», VI, 3, пер. Ф. Петровского.

РАССУЖДЕНИЕ XVIII

[1] См. прим. 8 к Рассуждению XVII.

[2] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[3] Пер. с латин. Е. Лысенко.

[4] Пер. с латин. Е. Лысенко.

[5] Имеется в виду король Португалии.

[6] Марциал, «Эпиграммы», IX, 5, пер. Ф. Петровского.

[7] Грасиан неточно передает анекдот из Плутархова «Жизнеописания Фокиона» (IX).

[8] Марциал, «Эпиграммы», III, 61, пер. Ф. Петровского.

[9] См. Сенека Старший, «Контроверсы» VII, 3, 8—9.

[10] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[11] Марциал, «Эпиграммы», V, 13, пер. Ф. Петровского.

[12] Матфей, 11, 11; Лука, 7, 25.

[13] Марциал, «Эпиграммы», I, 110, пер. Ф. Петровского.

РАССУЖДЕНИЕ XIX

[1] Гораций, «Оды», III, 3, 1—8, пер. Н. Гинцбурга.

[2] Грасиан приписал Ликургу то, что традиция передает о Солоне.

[3] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[4] Это изображение Геракла-Логоса, «галльского» Геракла, следует небольшому сочинению Лукиана под названием «Геракл», где и описывается такая картина. В предпоследней строке Альчиати использовал первые слова стиха Цицерона из его поэмы «О моем консулате» («Об обязанностях», I, 22, 77), ставшие крылатыми. Пер. с латин. Н. Брагинской.

[5] Марциал, «Эпиграммы», VIII, 21, пер. Ф. Петровского.

РАССУЖДЕНИЕ XX

[1] Марциал, «Книга зрелищ», 18, пер. Ф. Петровского.

[2] Аюнтамьенто — городской совет.

[3] Марциал, «Эпиграммы», VI, 53, пер. Ф. Петровского.

[4] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[5] Иоанн, 19, 34.

[6] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[7] Имеется в виду Хуан Руфо.

[8] Публий Флор, «Сокращение», I, 13.

[9] «Панегирик», гл. X.

[10] Марциал, «Эпиграммы», IV, 44, пер. Ф. Петровского. Ниса считается местом воспитания младенца Диониса.

[11] Босые кармелиты — монахи, ходившие босиком, чем демонстрировали высшую степень аскетизма. Орден босых кармелиток основала святая Тереса.

[12] Марциал, «Эпиграммы», VII, 83, пер. Ф. Петровского.

РАССУЖДЕНИЕ XXI

[1] Марциал, «Эпиграммы», VIII, 60, пер. Ф. Петровского.

[2] Имеется в виду Дионисий Ареопагит.

[3] Марциал, «Эпиграммы», III, 35, пер. Ф. Петровского.

[4] Марциал, «Эпиграммы», III, 40(41), пер. Ф. Петровского.

[5] Апулей, «Метаморфозы», II, 4, пер. М. Кузьмина-С. Маркиша.

[6] Пер. с латин. Е. Лысенко.

[7] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[8] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[9] Марциал, «Эпиграммы», I, 3, пер. Ф. Петровского.

[10] Один из тетрастихов «Цезари»; в ук. издании Авсония № XXI, пер. с лат. Н. Брагинской.

РАССУЖДЕНИЕ XXIII

[1] Иеронимит — член ордена св. Иеронима, церковного деятеля IV—V века, который перевел Библию на латинский язык (так наз. Вульгата).

[2] «О доблестях женщин», 6, 246 B—D.

[3] Фукидид, «История», II, 45.

[4] «О доблестях женщин», 242 Е.

[5] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[6] «Воды краденые слаще и утаенный хлеб приятен» (Притчи, 9, 17). Речь идет о блуднице.

[7] Здесь изменено время глагола в цитате из псалма (77, 25: «Хлеб ангельский ел человек», то есть манну), а вместе с этим и смысл слов в духе Нового завета: ангельский хлеб — не манна, а духовная пища.

[8] Иоанн, 3, 16.

[9] Имеется в виду Гонгора.

[10] Пассаж заимствован из «Гермотима» Лукиана (XX).

[11] Эмблема исходит из X «Сатиры» Ювенала (ст. 28 и сл.), пер. с латин. Н. Брагинской.

[12] Пер. с исп. Е. Лысенко.

[13] Пер. с латин. Н. Брагинской.

РАССУЖДЕНИЕ XXIV

[1] Диего де Фуэнтес напечатал свои «Рифмы» в Сарагосе.

[2] Поэт Картахены — Педро де Картахена. Приведенные стихи опубликованы во «Всеобщем песеннике» Эрнандо де Кастильо.

[3] Стихотворение это помещено там же, где стихотворение Картахены.

[4] Гарси Санчес де Бадахос. Стихи его напечатаны там же.

[5] Один из поэтов, чьи стихи печатались в том же песеннике. Грасиан по ошибке соединил первое четверостишие (номер 387 в сборнике Эрнандо де Кастильо) с четверостишием из другого стихотворения (номер 388).

[6] Граф де Салинас — просвещенный аристократ. Эта его поэма напечатана в «Цветах знаменитых поэтов» Эспиносы.

[7] Стихотворение это фигурирует в сборнике Эрнандо де Кастильо, где автор его обозначен как адмирал.

[8] Марциал, «Эпиграммы», I, 81, пер. Ф. Петровского.

[9] Столичный Лебедь — Антонио Уртадо де Мендоса.

РАССУЖДЕНИЕ XXV

[1] Марциал, «Эпиграммы», II, 3, пер. Ф. Петровского.

[2] Манхар бланко — сладкое блюдо из куриной грудки, молока и сахара.

[3] Имеется в виду Хуан Руфо.

[4] Плутарх, «Цезарь», X.

[5] Марциал, «Эпиграммы», VIII, 17, пер. с латин. Ф. Петровского.

[6] «Жизнеописание Эзопа», 25.

[7] Кордовский советник — Хуан Руфо.

[8] Стихи Алонсо де Кордовы опубликованы во «Всеобщем песеннике» Эрнандо де Кастильо.

[9] Стихи Картахены, Диего де Сан Педро, герцога Медины Сидонии опубликованы во «Всеобщем песеннике» Эрнандо де Кастильо.

РАССУЖДЕНИЕ XXVI

[1] Марциал, «Эпиграммы», VII, 25, пер. Ф. Петровского.

[2] Такие мотивы назначения Тиберия наследником приводят и Тацит («Анналы», I. 10) и Светоний («Божественный Август», 21, 2).

[3] Марциал, «Эпиграммы», VIII, 79, пер. Ф. Петровского.

[4] Марциал, «Эпиграммы», IX, 46, пер. Ф. Петровского.

[5] Марциал, «Эпиграммы», I, 10, пер. Ф. Петровского.

[6] Книга итальянского писателя Боккалини "Ragguagli di Parnaso"

была переведена на испанский язык под названием «Известия с Парнаса».

[7] По некоторым данным, эту эпитафию написал Кеведо.

[8] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[9] Из четырех евангелистов только Лука (23, 40—43) говорит, что распятый с Христом разбойник уверовал в него.

[10] «О милосердии», 11, 2; речь идет, скорее, об утомленной (laessa) жестокости.

[11] Марциал, «Эпиграммы», VIII, 27, пер. Ф. Петровского.

[12] Публий Флор, «Сокращение», IV, 2.

[13] Марциал, «Эпиграммы», VIII, 19, пер. Ф. Петровского.

[14] «Панегирик», гл. XXVIII.

[15] Луис Велес де Гевара.

[16] Грасиан, видимо, приписывает эти стихи Вергилию, но они ему не принадлежат; ниже пер. с латин. Н. Брагинской.

РАССУЖДЕНИЕ XXVII

[1] То есть Муз.

[2] Марциал, «Эпиграммы», I, 37, пер. Ф. Петровского.

[3] Гораций, «Сатиры», I, 3, 1—7, пер. М. Дмитриева.

[4] Имеется в виду Хуан Руфо.

[5] Т. е. Филомелу, сестру Прокны, жены фракийского царя Терея; литературную обработку мифа о Филомеле, Прокне и Терее см. в VI песне «Метаморфоз» Овидия.

[6] Т. е. идейского судьи Париса; пер. с латин. Н. Брагинской.

[7] Имеется в виду Хуан Перес де Мойя (1513—1596), испанский философ и моралист, автор «Тайной философии» (1588).

[8] «Учтивый Галатео» — произведение Джиованни де Ля Каса (1503—1556). Произведение это было переведено на испанский язык и обработано Лукасом Грасианом Дантиско. Его название показывает, что оно написано по указанию Галатео Флоримонте, епископа де Сесо. Это правила поведения и советы, чего надо избегать и к чему стремиться.

[9] Марциал, «Эпиграммы», V, 17, пер. Ф. Петровского.

[10] Гонсало Арготе де Молина в 1575 году впервые издал знаменитую книгу Хуана Мануэля «Граф Луканор».

[11] Марциал, «Эпиграммы», I, 75, пер. Ф. Петровского.

РАССУЖДЕНИЕ XXVIII

[1] С этим упреком, по Ливию (XXII, 51, 4), Махарбал обратился к Ганнибалу.

[2] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[3] Гораций, «Наука поэзии», 158—174, пер. М. Гаспарова.

[4] Матео Алеман, «Гусман де Альфараче», ч. 1, пер. Е. Лысенко.

[5] Марциал, «Эпиграммы», V, 81, пер. Ф. Петровского.

[6] См. прим. 9 к Рассуждению XXIII.

[7] Грасиан приводит средневековую вариацию басни Эзопа (27) и Федра (I, 7); пер. с латин. Н. Брагинской.

[8] В античности было распространено мнение о бесполости пчел. Вергилий в «Георгиках» (IV, 198 и сл., 294 и сл., 554 и сл.) считает пчелиную матку царем, не знает ее настоящей функции и фантастически объясняет рождение пчел из падали; ср. Книга судей, 14, 8—9.

[9] Марциал, «Эпиграммы», II, 13, пер. Ф. Петровского.

[10] «Достопамятные дела и слова», X, 6, 2.

[11] Реально взяв власть в свои руки, Тиберий долго лицемерно отказывался от нее, заставляя себя упрашивать. Светоний («Тиберий», 24, 2) приписывает эти слова одному из сенаторов, раздраженному притворством принцепса.

РАССУЖДЕНИЕ XXIX

[1] Марциал, «Эпиграммы», IV, 18, пер. Ф. Петровского.

[2] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[3] Сонет Томаса Гудиеля (1565) опубликован в книге «Овидиевские Героиды» (Послание Дидоны Энею) с объяснениями и моральными сентенциями на испанском языке (1628).

[4] Марциал, «Эпиграммы», VI, 29, пер. Ф. Петровского.

[5] Педро Портер-и-Касанате был не только адмиралом, но и автором трактата «Замечания об ошибках испанского мореплавания».

[6] Слово falcon, новоиспанское halcon, значит — сокол. Грасиан часто таким образом обыгрывает имя Хаиме Хуана Фалькона, писавшего на латинском языке.

[7] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[8] Овидий, «Метаморфозы», II, 1—4, 31—4, 47, 54—56, 126--127, 136—140, пер. С. Шервинского.

[9] Пословица, которой Сократ завершает диалог «Гиппий Большой».

РАССУЖДЕНИЕ XXX

[1] См.: Плутарх, «Александр», V.

[2] Король Кастилии Энрике IV, которого Грасиан часто упоминает.

[3] Этого арабского правителя Грасиан высоко оценивает в своем сочинении «Герой».

[4] Эти ее слова приведены в VI главе «Испанского цветника» Мельхиора де Санта Крус, которая называется «О маврах».

[5] Хуан де Вега — вице-король Сицилии с 1541 по 1557 год.

[6] См.: Светоний, «Божественный Тит», 1, 1.

[7] Там же, 8, 1.

[8] Карлос I, король Испании.

[9] См.: Светоний, «Божественный Веспасиан», 8, 24.

[10] Светоний, «Божественный Тит», 8, 1.

[11] Речь идет об Альфонсе Великодушном, короле Неаполя.

[12] Грасиан ошибочно говорит о государстве, когда в действительности Александр, отправляясь в поход, раздал своим соратникам царское имущество, чтобы и они могли отправиться вместе с ним; см.: Плутарх, «Александр», XV. Со словами Антигона ср.: Сенека, «О милосердии», 1, 19, 6.

[13] Имеется в виду пленение короля Франсиска I при Павии в 1525 году.

[14] Первый анекдот об Александре см. у Плутарха («Александр», XIII), второй у Валерия Максима («Достопамятные дела и слова», VIII, 14, ex. 2), знаменитые слова Цезаря у Плутарха («Цезарь», XI).

РАССУЖДЕНИЕ XXXI

[1] Имеется в виду Хуан Руфо.

[2] Название одного из подразделений ордена францисканцев.

[3] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[4] Матфей, 16, 18; Петр значит — «камень».

[5] Эта эпиграмма приписывается в греческих антологиях Платону (AP VII, 670; Plan., III, 6, 2), в указ. издании Авсония числится в Аппендиксе (V, 12, 144); пер. с латин. Н. Брагинской.

[5a] Пер. с итал. О. Седаковой.

[6] Игра на словах «Рома» и «амор»; пер. с латин. Н. Брагинской.

[7] Речь идет о хронисте Устароссе.

[8] Марциал, «Эпиграммы», III, 39, пер. Ф. Петровского.

[9] Пер. с итал. О. Седаковой.

[10] Овидий, «Письма с Понта», I, 2, 1, пер. Н. Брагинской.

РАССУЖДЕНИЕ XXXII

[1] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[2] См. Светоний, «Тиберий», 42, 1; Биберий — от bibere — пить, Кальдий — от caldum — подогретое вино, Мерон — от merum — неразбавленное вино.

[3] В оригинале игра на amans — влюбленный и amens — безумный; пер. с латин. Н. Брагинской.

[4] В оригинале игра на тех же словах, что и выше (amens и amans); «Девушка с Андроса», акт 1, сц. III, 13, пер. А. Артюшкова.

[5] Эпиграмма Авсония, указ. изд., XXXIII (39), пер. с латин. Н. Брагинской.

[6] Речь идет о Саламанке.

[7] Корраль — загон для скота, а также огороженное место для театрального представления, или театр.

[8] «Верный пастух».

[9] Испанские лабиринты — род куплетов, которые можно читать с любой строки. Каждый содержит законченную мысль и рифмовку.

[10] Речь идет о Франсиско де Борхе.

РАССУЖДЕНИЕ XXXIII

[1] Речь идет об Альваро Кубильо де Арагоне.

[2] Марциал, «Эпиграммы», 1, 79, пер. Ф. Петровского.

[3] Иоанн, 19, 34.

[4] То есть апостол Иоанн, «ученик, которого любил Иисус».

[5] Имеется в виду Фома Аквинский.

[6] Марциал, «Эпиграммы», VI, 12, пер. Ф. Петровского.

[7] Марциал, «Эпиграммы», III, 13, пер. Ф. Петровского.

[8] Эта эпиграмма помещена в «Цветах знаменитых поэтов».

РАССУЖДЕНИЕ XXXIV

[1] Вергилий, «Энеида», II, 3, пер. С. Ошерова.

[2] К Галатам, 6, 14.

[3] Лука, 2, 28.

[4] Вергилий, «Буколики», III, 104—105, пер. с латин. С. Шервинского.

[5] Военный поход в Португалию.

[6] "Arma virumque cano" — начало «Энеиды»; cano — «пою» и «седому». Таким образом, вместо обычного чтения «Битвы и мужа пою» предлагается: «Оружие и мужа (то есть воинов) — седовласому».

[7] Откровение Иоанна Богослова, 2, 17.

[8] Исход, 16, 15.

[9] Маргарита королева (жемчужина королев) — Маргарита Австрийская, жена Филиппа IV.

[10] «Узнаю по примете», подразумевается известная поговорка: «узнаю льва по когтям».

[11] Овидий, «Скорбные элегии», 1, 1—2, пер. С. Шервинского.

[12] Начало «Фарсалии» Лукана, пер. Л. Остроумова.

[13] I Кор. 13, 4, 7.

[14] Псалом 126, 1,

[15] У Овидия речь идет о дворце Феба; «Метаморфозы», II, 5, пер. С. Шервинского.

[16] Перефразированный стих Цицерона, см. прим. 3 к Рассуждению XIX.

[17] Вергилий, «Буколики», IV, 1—3. пер. С. Шервинского.

[18] См. прим. 8 к Рассуждению IV.

РАССУЖДЕНИЕ XXXV

[1] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[2] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[3] Это стихи из романса, опубликованного позднее в первой части «Цветов знаменитых поэтов». Возможно, они принадлежат Лопе де Веге.

[4] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[5] Марциал, «Книга зрелищ», 25б, пер. Ф. Петровского.

[6] Пер. с итал. О. Седаковой.

[7] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[8] Пер. с латин. Н. Брагинской.

РАССУЖДЕНИЕ XXXVI

[1] Указ. изд. Авсония. Аппендикс, II(12), пер. Н. Брагинской.

[2] Пер. с итал. О. Седаковой.

[3] Пер. с латин. Н. Брагинской; ср. АР IX, 346.

[4] Этот сонет Ипполиты де Нарваэс опубликован в сборнике Эспиносы «Цветы знаменитых поэтов».

[5] Хуан Лоренсо Ибаньес принадлежал к сарагосскому литературному кружку.

РАССУЖДЕНИЕ XXXVII

[1] Марциал, «Эпиграммы», VII, 98, пер. Ф. Петровского.

[2] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[3] Марциал, «Эпиграммы», V, 29, пер. Ф. Петровского.

РАССУЖДЕНИЕ XXXVIII

[1] Гораций, «Послания», I, 1, 72—75, пер. Н. Гинцбурга.

[2] См.: Валерий Максим, «Достопамятные дела и слова», VII, 3, 12. Сказочный характер этой истории подтверждается тем, что Юний

Брут, будущий основатель республики как фольклорный персонаж прикидывался дурачком и оказался умнее всех.

[3] Марциал, «Эпиграммы», II, 12, пер. Ф. Петровского.

РАССУЖДЕНИЕ XXXIX

[1] Речь идет о греческой апокрифической книге Ветхого завета, которая в различных Библиях носит названия и Первой, и Второй, и Третьей Книги Ездры. Вставная притча (III, I—V, 6) рассказывает о состязании трех воинов-телохранителей Дария в мудрости. На вопрос царя, что всего сильнее, один ответил вино; другой — царь; третий — сначала назвал женщин, а затем — истину. Последний был признан победителем.

[2] Гораций, «Сатиры», I, 1, 1—22, пер. с латин. М. Дмитриева.

[3] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[4] Гипотезис — греческое слово, обозначающее предположение.

[5] Эпиграмма приписывается как Хильдеберту Лаварденскому, так и другим авторам; пер. с латин. Н. Брагинской и М. Гаспарова; в «Латинской Антологии» (786) в конце добавлены еще два стиха.

[6] Хуан Руфо в своем «Романсе о командорах».

[7] Эти слова принадлежат Протагору, Платон же приводит их в диалоге «Теэтет» (152а).

[8] Ср. Екклезиаст, 3, 20.

[9] Лука, 1, 66.

[10] Иоанн, 21, 21; вопрос Петра о судьбе Иоанна.

[11] Исход, 16, 15; иудеи вопрошают о манне.

РАССУЖДЕНИЕ XL

[1] Пер. с латин. Н. Брагинской; в эпиграмме заключены аллюзии на гибель Сфинкса, бросившегося со скалы, после того как Эдип разгадал загадку (о человеке) и надпись на дельфийском храме «познай самого себя» (то есть человека).

[2] Грасиан имеет в виду опубликованный во «Всеобщем песеннике» диалог «Вопрос Габриэля, обращенный к Мосен Креспи, мужчины к женщине».

[3] Речь идет о Хуане де Мене. Ответ «Часы». Грасиан также извлек эту загадку из «Всеобщего песенника».

[4] Книга судей, 14, 14. Самсон растерзал льва, а в трупе его нашел затем мед и пчел.

РАССУЖДЕНИЕ XLI

[1] Диоген Лаэртский, «Жизнеописания софистов», VI, II, 63; 38.

[2] Марциал, «Эпиграммы», VIII, 12, пер. с латин. Ф. Петровского;

Грасиан приводит эту эпиграмму не в оригинале, а в переводе Салинаса.

[3] Диоген Лаэртский, «Жизнеописания софистов», VI, I, 3.

РАССУЖДЕНИЕ XLII

[1] Стихотворение Хуана Руфо «Пастушка».

[2] Сонет Варгаса Мачуки. Опубликован в «Хвале знаменитым женщинам Ветхого завета» Мартина Каррильо. Варгас Мачука принадлежал к кружку поэтов-сарагосцев.

[3] Стихи Хорхе де Монтемайора из «Дианы».

[4] То же.

[5] Марциал, «Эпиграммы», I, 64, пер. Ф. Петровского.

РАССУЖДЕНИЕ XLIII

[1] Екклезиаст, 1, 2.

[2] Персий, «Сатиры», I, I, пер. Ф. Петровского.

[3] Овидий, «Метаморфозы», I, 84—86, пер. С. Шервинского.

[4] Диас де Ренхифо рассматривает это стихотворение как весьма известное.

[5] Этот сонет напечатан в «Цветах знаменитых поэтов».

[6] Марциал, «Эпиграммы», V, 42, пер. Ф. Петровского.

[7] Имеется в виду «Инструкция, которую дон Хуан де Сильва, граф Порталегре дал, посылая своего сына дона Диего ко двору. Добавление к советам, которые Хуан де Вега дал Эрнандо де Веге, своему сыну, посылая его во Фландрию».

[8] Один из эпизодов II части романа «Гусман де Альфараче» Матео Алемана.

[9] Марциал, «Эпиграммы», X, 47, пер. Ф. Петровского.

[10] Возможно, Антонио Перес.

РАССУЖДЕНИЕ XLIV

[1] Гораций, «Эподы», 2, 1—8, пер. А. Семенова-Тян-Шанского.

[2] То же, 67—70; оба отрывка Грасиан приводит в испанском переводе.

[3] Сонет помещен в «Цветах знаменитых поэтов» Эспиносы.

[4] Стихи взяты из романса о короле доне Алонсо отца Ортенсио Феликса де Парависино-и-Артеаги.

[5] Этих стихов нет в «Диане» Хорхе де Монтемайора.

РАССУЖДЕНИЕ XLV

[1] В античности существовало представление, что пальма даже лучше растет, если на ее ветви возложить тяжесть; см. Авл Геллий, «Аттические ночи», III, 6.

[2] Речь идет об Александре Великом.

[3] Марциал, «Эпиграммы», I, 42, пер. Ф. Петровского. Грасиан приводит не оригинал, а перевод Салинаса.

[4] Этот анекдот рассказан одним из основоположников испанской прозы эпохи Возрождения Хуаном де Тимонедой в его произведении «Десерт, или Утеха путников» и относится к венецианскому послу при дворе турецкого султана.

[5] Имеется в виду эпизод, когда царь Соломон, для того чтобы определить, кто из двух скорбящих женщин является истинной матерью ребенка, предложил разрезать его и отдать каждой по половине. Истинная мать отказалась это сделать.

[6] Эпизод из Светония; «Божественный Клавдий», 15, 2.

[7] Гораций, «Наука поэзии», 191, пер. М. Гаспарова.

[8] Гораций, «Наука поэзии», 143—149, пер. М. Гаспарова.

[9] Сказка о Психее рассказана Апулеем в IV, V и части VI книги «Метаморфоз».

РАССУЖДЕНИЕ XLVI

[1] Имеется в виду Филипп II.

[2] Уподобляя себе Гефестиона, когда царица просила прощения за то, что приняла другого за царя, Александр использовал каламбур, ибо его имя значит «разитель мужей», то есть он сказал: «ошибки нет, ибо и это — разитель мужей». Анекдот передает Курций Руф («История Александра Македонского», III, 12, 17).

РАССУЖДЕНИЕ XLVII

[1] См.: Диоген Лаэртский, «Жизнеописания софистов», VI, II, 41.

[2] Курций Руф, «История Александра Македонского», VII, 8, 17—18. Послы скифов, явившись к Александру, рассказывали ему о данных их народу дарах. По Геродоту (IV, 5), это были золотые предметы, упавшие с неба и культово почитавшиеся. У Курция Руфа скиф называет упряжку быков и плуг, копье, стрелу и чашу. Плоды, добытые трудом быков, скифы подносят друзьям; из чаши вместе с ними совершают возлияния богам; стрелой поражают врагов вдали и копьем — вблизи.

[3] Анекдот о концовке речи Гиперида в защиту знаменитой гетеры приводится в псевдоплутарховом сочинении «Жизнеописания десяти ораторов», 849E, ср. Афиней, «Пир софистов», XIII, 591e.

[4] Винсенсио Кардуччи в своих «Диалогах о живописи».

[5] Речь идет о браке Изабеллы Бурбонской с принцем Филиппом (будущий Филипп IV) и Анны Австрийской с будущим французским королем Людовиком XIII.

РАССУЖДЕНИЕ XLVIII

[1] Сантельмо — св. Педро Тельмо. Святой, патрон моряков; по поверью появляется на морских волнах после бури. *(Прим. Е. Лысенко).*

[2] Грасиан говорит о себе.

[3] Имеется в виду кардинал Ришелье.

[4] Марциал, «Эпиграммы», I, 100, пер. Ф. Петровского.

[5] Слова Феодора Гадарского, обучавшего Тиберия красноречию; Светоний, «Тиберий», 57

[6] Гораций, «Оды», I, 4, 13—14, пер. А. Семенова-Тян-Шанского.

[7] Несколько искаженная цитата из «Посланий Луцилию», I, V, 4.

[8] Речь идет о доне Диего Сильва и Мендоса, графе де Салинас. Его «Поэма о надежде» опубликована в «Цветах знаменитых поэтов» Педро де Эспиносы.

РАССУЖДЕНИЕ XLIX

[1] Марциал, «Эпиграммы», VI, 69, пер. с латин. Е. Лысенко.

[2] Марциал, «Эпиграммы», II, 58, пер. Ф. Петровского; Грасиан приводит эпиграмму в испанском переводе.

[3] Гражданский венок воин получал за личную храбрость, за спасение во время сражения римского гражданина; гражданский венок должен был требовать для своего спасителя сам спасенный, который на всю жизнь затем становился в положение зависимости от своего спасителя.

[4] Речь идет, очевидно, о красноречивом толедском проповеднике Педро Сансе.

[5] Изображения Меркурия как покровителя странников и торговцев находились на дорогах, улицах и площадях.

[6] Марциал, «Эпиграммы», I, 20, 4, пер. Ф. Петровского.

[7] Испорченное «месье».

РАССУЖДЕНИЕ L

[1] Стихи Гонгоры из «Стойкости Исабели».

[2] Марциал, «Эпиграммы», I, 19, пер. Ф. Петровского; Грасиан приводит перевод Бартоломе Леонардо взамен оригинала.

[3] Салас Барбадильо в своем романсе «Дидона и Эней».

[4] На русский полный обратный перевод невыполним, так как, в отличие от античного стихосложения, ударение не должно отличаться от прозаического; приблизительный перевод Н. Брагинской.

ФЕЙХО-И-МОНТЕНЕГРО
«ОСНОВАНИЕ ВКУСА»
ЧТО-ТО

Бенито Херонимо Фейхо-и-Монтенегро — испанский просветитель (1676—1764), бенедиктинский монах, автор работ на разные темы, направленных против средневековых суеверий и предрассудков. Защищал вслед за Луисом Вивесом и Фрэнсисом Бэконом опытные знания. Две публикуемые статьи взяты из его работы «Универсальный критический театр». Перевод сделан по изд. P. Fray Benito Jeronimo Feijoo y Montenegro. Biblioteca de Autores españoles, t. 56, Madrid, 1934.

[1] Числа, 11, 6, ср. 21, 5.

[2] То есть «Послание к Эфесянам» апостола Павла.

ЭСТЕБАН ДЕ АРТЕАГА
«ФИЛОСОФСКИЕ ИЗЫСКАНИЯ ОБ ИДЕАЛЬНОЙ КРАСОТЕ»

Эстебан де Артеага (1747—1798) — представитель испанской эстетики XVIII века, рано вступил в орден иезуитов. Был изгнан из Испании вместе с другими иезуитами в 1767 г. Поселился в Италии, изучал право в Болонье. Автор ряда известных работ по истории музыки: «Развитие музыкального театра в Италии с основания до современности» и «О ритме, звучащем в Италии с основания до современности» и «О ритме звучащем и ритме немом в музыке древних». Перевод трактата выполнен по изд.: Estebán de Arteaga, La belleza ideal. Clásiicos castellanos, t. I, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

[1] Речь идет о Фидии; «Оратор», II, 9, пер. М. Гаспарова.

[2] Имеется в виду спор между Аполлонием Тианским и гимнософистом Феспесионом (Филострат Флавий, «Жизнеописание Аполлония Тианского», VI, 19) о том, как следует изображать божества: в человеческом или зверином облике.

[3] Диоген Лаэртский в «Жизнеописаниях софистов» (IX, 72) приводит такие слова Демокрита: «Ни о чем мы отчетливо не знаем, каково оно в действительности, действительность — в пучине». Эти слова и имеет в виду Артеага. Традиция (Цицерон, «Учение академиков», II, 10, 32; Лактанций, «Эпитома «Божественных наставлений», 40; «Божественные наставления», III, 28, 13; III, 30, 6 и др.) говорит о потаенном месте, бездонном, глубоком колодце, куда Демокрит помещал истину или действительность.

[4] «Энеида», X, 771, пер. С. Ошерова.

[5] То же, II, 68, пер. С. Ошерова.

[6] То же, X, 361, пер. С. Ошерова.

[7] То же, VII, 784, пер. С. Ошерова.

[8] Пер. с латин. Н. Брагинской; ср. Иоанн, 19, 30.

[9] «Илиада», XXIII, 116, пер. Н. Гнедича.

[10] «Одиссея», IX, 70—71, пер. В. Жуковского.

[11] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[12] «Георгики», I, 143, пер. С. Шервинского.

[13] Вергилий, «Энеида», III, 658, пер. С. Ошерова.

[14] 13—14, пер. С. Шервинского.

[15] «2 Филиппика», I, 1.

[16] Пер. с исп. П. Грушко.

[17] Имеется в виду известная из Ксенофонта («Воспоминания о Сократе», II, 1, 21) притча софиста Продика о юноше Геракле, который оказался на распутье; по одному пути его увлекало Наслаждение, по другому — Доблесть или Добродетель.

[18] «Оды», II, 8, 14—16, пер. Ф. Петровского.

[19] «Одиссея», IX, 371—374, пер. В. Жуковского; Артеага приводит перевод Гомера на испанский, выполненный Гонсало Пересом.

[20] «Киклоп», 382—410.

[21] Овидий, «Метаморфозы», XIV, 204—213, ср. Вергилий, «Энеида», III, 623—632.

[22] «Энеида», VI, 237—241, пер. С. Ошерова; здесь в примечаниях Артеага приводит стихотворный перевод Вергилия, выполненный Грегорио Эрнандесом де Веласко, жившим во второй половине XVI в. священником из Толедо. Артеага и в дальнейшем часто использует этот перевод Вергилия.

[23] «Оды», IV, 4, 44.

[24] «Энеида», I, 124—127, пер. С. Ошерова; в примечаниях перевод Эрнандеса де Веласко.

[25] «Энеида», II, 222—224, пер. С. Ошерова; в примечаниях пер. Эрнандеса де Веласко.

[26] Пер. с португ. П. Грушко.

[27] См. «Метаморфозы», XIII, 1—390.

[28] «Дон Кихот», ч. II, гл. XII, стр. 139, пер. с исп. Б. Кржевского.

[29] «Энеида», III, 623—627, пер. С. Ошерова; в примечаниях Артеага приводит собственный перевод на испанский.

[30] Пер. с франц. С. Шервинского.

[31] «Оды», II, 3, 9—12, пер. А. Семенова-Тян-Шанского; в примечаниях перевод самого Артеаги.

[32] «Наука поэзии», 185—186, пер. М. Гаспарова; в примечаниях Артеага приводит перевод, выполненный Ириарте.

[33] См. «Птицы», 227—228, 237.

[34] Артеага слегка искажает мысль Платона, для которого фантастическое подражание, отвлекающееся от непосредственной реальной модели, еще «хуже» простого (икастического) подражания, ибо коренится в субъективном начале и служит софистической лжи.

[35] «Софист», 236 с и сл. В этом диалоге Платон специально оста-

навливается на различении икастического подражания, копирующего предмет (изобразительные искусства), и фантастического.

[36] Гораций, «Наука поэзии», 409—412, пер. М. Гаспарова; в примечаниях Артеаги — перевод Ириарте.

[37] Плавт, «Клад», 299—302, 309, пер. А. Артюшкова.

[38] Лукан, «Фарсалия», IV, 337—347, пер. Л. Остроумова.

[39] Акт. V, явл. 3, пер. с франц. Вс. Рождественского; в примечаниях Артеаги — его собственный перевод.

[40] Пер. с исп. П. Грушко.

[41] Пер. с итал. П. Грушко.

[42] «Георгики», I, 316—334, пер. С. Шервинского; в примечаниях перевод Артеаги.

[43] Акт I, сц. 2, пер. с франц. П. Грушко.

[44] Действ. 2, явл. 2, пер. с франц. С. Шервинского.

[45] Петроний, «Сатирикон», гл. 118, пер. Б. Ярхо.

[46] «Наука поэзии», 191, пер. М. Гаспарова.

[47] См. «Георгики», IV, 317 и сл.

[48] «Сатиры», I, 4, 41—42, пер. Н. Дмитриева; в примечаниях перевод Ириарте.

[49] Рассуждение о сущности прекрасного и о том, что прекрасное не есть отдельный предмет, начинается в диалоге «Гиппий Большой» с того, что Гиппий дает определение прекрасного: «прекрасное — это прекрасная девушка»; у Платона, однако, нет речи о картине, изображении.

[50] См. «Поэтика», 15, 1454b.

[51] Цицерон, «О подборе материала», II, 1; из Цицерона же Артеага, видимо, заимствовал рассказ о Зевксиде.

[52] Апеллес был оклеветан перед Птоломеем и отомстил этой картиной, описанной у Лукиана, как бы самой Клевете.

[53] «Энеида», VI, 238, пер. С. Ошерова.

[54] «Энеида», VI, 638—641, пер. С. Ошерова; в тексте Артеаги приведен испанский перевод Эрнандеса де Веласко.

[55] Пер. с латин. Ф. Петровского; греческие варианты этой эпиграммы сохранены в «Палатинской Антологии»; параллельны Авсонию эпиграммы Антифила (XVI, 139) и двух анонимов (XVI, 138, 140).

[56] См. «Энеида», IV, 642—705.

[57] «Энеида», IV, 532, пер. С. Ошерова.

[58] См. «Энеида», IV, 646—647. Артеага, вероятно, имеет в виду комментарий Сервия (IV, 496 и 647), в котором меч, оставленный Энеем в дар обезумевшей от горя Дидоне, сопоставляется с мечом, подаренным Гектором Аяксу (на этот меч бросился герой, кончая с собой). Так как Вергилий описывает, как спутники Энея, сражаясь в

Трое, захватили для обмана греков греческое оружие и доспехи, то Артеага мог предположить, что именно меч Аякса (Гектора) подарил Эней Дидоне, а она пронзила себя этим мечом. Однако у Вергилия нет подобной истории.

[59] «Звонкому пению птиц подражать научились устами...» — «О природе вещей», V, 1379—1380, пер. Ф. Петровского.

[60] Под «мерой» Артеага имеет в виду то, что в современной теории музыки именуется «метром».

[61] Здесь Артеага допускает ошибку: «молоссом» называлась стопа из трех долгих слогов.

[62] Фракийский пророк — Орфей.

[63] «Энеида», VI, 645—647, пер. С. Ошерова; в тексте перевод Эрнандеса де Веласко.

[64] Пер. с англ. Н. Холодковского.

[65] «О воспитании оратора», IX, 4, 118.

[66] Проперций, II, I, 3—4, пер. Л. Остроумова.

[67] Переменчивое течение в проливе Эврип — традиционный в античности и позже образ непостоянства.

[68] Крылатые слова из комедии Теренция «Девушка с Андроса», V, 3, 23, пер. А. Артюшкова.

[69] Пер. с исп. П. Грушко.

[70] Пер. с латин. Н. Брагинской.

[71] «Оды», III, 8, 1—8, пер. Н. Гинцбурга.

[72] Пер. с исп. П. Грушко.

[73] По учению Эпикура, вечные боги, существующие вне мира людей, не вмешиваются в земные дела, не подвержены страстям, их состояние — покой и безмятежность.

[74] Сказочный дворец Амура, куда попала Психея, описан Апулеем в «Метаморфозах» (V, 1—2).

[75] Это описание Артеага заимствовал из эпиллия Катулла «О свадьбе Пелея и Фетиды» (64) или из следующего Катуллу описания Филострата Старшего («Картины», I, 15).

[76] «Илиада», IX, 496—513, пер. Н. Гнедича; Артеага приводит в тексте свой прозаический перевод.

[77] От автора мимов Публия (Публилия) Сир(р)а сохранились подлинные и поддельные сборники нравоучительных максим.

[78] «Поэтика», 9, 1451b.

[79] «Илиада», XX, 57—66.

[80] См. ст. 106 и сл.

[81] «Оды», III, 30, 14—16, пер. С. Шервинского.

[82] «Оды», II, 1, 23—24, пер. Г. Церетели.

[83] «Илиада», I, 528—530, пер. Н. Гнедича; ссылка Артеаги ошибочна.

[84] «Метаморфозы», II, 1—2, пер. С. Шервинского.

[85] Имеется в виду Елена Прекрасная.

[86] Отсылка Артеаги ошибочна, мегарского красавца Хармолея Лукиан выводит в X, 3 «Разговоров в царстве мертвых».

[87] См.: Плутарх, «Жизнеописание Деметрия Полиоркета», 2.

[88] «Любовь и утеха (услада) рода человеческого». Такое прозвище получил Тит по словам Светония («Жизнеописание Тита», 1, 1).

[89] См. «Письма», VIII, 4, 6—7.

[90] «Наука поэзии», 7, пер. М. Гаспарова.

ХОВЕЛЬЯНОС
«ЗАПИСКИ ОТНОСИТЕЛЬНО УСТРОЕНИЯ ПОЛИЦИИ, ВЕДАЮЩЕЙ ЗРЕЛИЩАМИ» (Ч. II)

Гаспар Мельчор де Ховельянос (1744—1810) выдающийся испанский просветитель. Занимал различные судейские должности, был министром юстиции. За издание «Общественного договора» Руссо был отстранен в 1801 г. от должности, которую занимал до наполеоновского вторжения. В последние годы жизни активно участвовал в борьбе испанского народа против Наполеона, возглавлял в Центральной хунте одну из наиболее влиятельных партий.

Публикуемая работа переведена по изд. Jovellanos, Obras escogidas, Clásicos castellanos t. II Espasa — Calpe, S. A. Madrid.

[1] Барра — железная палка, которую бросают игроки. Выигрывает тот, кто дальше забросит.

[2] Техуэло — старинная испанская игра.

[3] Сенсеррада — шум свадебной ночью перед домом вдовца или вдовы, вторично вступивших в брак.

[4] Здесь перечисляются старинные игры кавалеров и всадников.

[5] Трукос — разновидность игры в бильярд.

[6] Солдадеска — игра, участники которой наряжаются солдатами и имитируют военные действия.

[7] Энтремес — интермедия в одном акте, исполняемая между хорнадами комедии.

[8] Сайнете — одноактная шуточная пьеса, исполняемая в конце театрального представления.

[9] Тонадилья — песня или пьеска с куплетами.

[10] Матачины — ряженые, в разноцветных маскарадных костюмах и смешных масках. Матачины танцуют и под веселую музыку колотят друг друга деревянными шпагами и воздушными пузырями.

[11] Маноло — мадридский парень, принадлежащий к низшим слоям общества.

[12] Вердулера — грубая и бесстыдная женщина.

[13] «Аталия» — трагедия Расина, переведенная в 1754 году на испанский язык Эухеньо Лагуно-и-Амирола.

[14] «Дьявол-проповедник» — испанская комедия, авторство которой приписывается Луису де Бельмонте Бермудесу.

[15] Патио — основная часть зрительного зала (прим. Е. Лысенко).

[16] Москетеро — публика, стоящая во время спектакля.

[17] Чисперо (*мадр.*) — гуляка, весельчак.

[18] Коррехимьенто — орган административной власти в провинции (прим. Е. Лысенко).

[19] Имеется в виду известное выражение: Panem et circenses. Ювенал, «Сатиры», X, 80(81).

СТИХИ ИСПАНСКИХ И ПОРТУГАЛЬСКИХ ПОЭТОВ, ОПУБЛИКОВАННЫЕ В СБОРНИКЕ

Работы, публикуемые в настоящем сборнике, содержат большое число законченных поэтических произведений, преимущественно сонетов, принадлежащих перу испанских и португальских поэтов. Ниже приводится в алфавитном порядке список поэтов с указанием страниц, на которых помещены их стихи в переводах П. Грушко.

В переводе с итал. О. Седаковой:

СЛОВАРЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

Август Октавиан — первый римский император (годы правления 43 до н. э. — 14 н. э.). В европейской литературе и историографии были популярны псевдоисторические рассказы и анекдоты об Августе, возникшие нередко не в античные времена и исходящие из его репутации мудрого и снисходительного правителя.

Августин Аврелий (354—430) — один из церковных учителей, епископ Гиппонский. В молодости готовил себя к поприщу ритора и пришел к христианству через манихейство и неоплатонизм. Его наиболее знаменитые произведения — «Исповедь» и «О граде Божием».

Аверн — озеро в Кампанье. Воды этого озера были сернистыми, и их смрад считался признаком того, что здесь находятся устья подземных рек преисподней, а также спуск в царство мертвых.

Авила Хиль Гонсалес (ум. 1658) — историограф Кастилии. Автор ряда сочинений, в том числе «Истории древностей Саламанки» (1606), «Истории жизни и деяний короля Энрике III в Кастилии» (1638), «Истории жизни и деяний короля Филиппа III» (1606).

Авила Хуан Батиста де (род. 1597) — знаменитый теолог и проповедник, известен также как поэт. Ему принадлежит поэма «Страсти Человеко-бога в десимах» (1661).

Аврелий Марк Антоний (121—180) — римский император с 161 г.; известен как «философ на троне». В своем знаменитом сочинении «Наедине с собой, или К самому себе» выступает как представитель позднего эклектического стоицизма; художественные достоинства этой книги сделали ее источником афоризмов.

Авсоний Децим Магн (Великий) (310—392) — знаменитый римский поэт, оратор и ритор. Его творчество отличает разнообразие жанров, форм, метров, основанное на глубокой изученности античного наследия; ему принадлежит около 150 эпиграмм, переводных и оригинальных.

Агафокл (361—289 до н. э.) — правитель Сиракуз, прославившийся своей жестокостью и сумасбродством. Не имея наследников, он завещал сиракузянам демократию.

Агесандр — родосский скульптор, по Плинию, вместе с Полидором и Афинодором создатель группы Лаокоона.

Агесилай (444—361 до н. э.) — спартанский царь и полководец, воевавший за гегемонию

Спарты; описан Ксенофонтом Афинским в сочинении «Агесилай» как образцовый правитель.

Адриан Публий Элий (76—138) — римский император (с 117 г.). Род его происходил из Испании, где и сам он служил в юности. Прославлен как всякого рода благотворительностью и покровительством искусствам, так и произвольными смертными приговорами.

Адрий — ветер и олицетворение ветра.

Акид — сын Пана и нимфы, возлюбленный Галатеи, по одной из версий мифа, убитый из ревности циклопом Полифемом.

Акрон Гелений — грамматик II в. н. э., написал комментарий к комедиям Теренция и стихам Горация. Сохранились псевдо-Акроновы схолии к Горацию.

Актеон—миф. охотник, превращенный Артемидой в оленя за то, что случайно увидел ее купающейся, и растерзанный собственными псами.

Акций Луций — трагический поэт II в. до н. э. Считался наиболее крупным римским трагиком; писал драмы на греческие сюжеты, перерабатывая Еврипида и Софокла, и претексты.

Алеман Матео — Матео Алеман-де-Энеро (1547—1614?). Выдающийся испанский романист, автор знаменитого романа «Гусман де Альфараче», в котором, изображая похождения плута, рисует жизнь Испании того времени и проповедует стоическую философию как выход из противоречий жизни. Книга Матео Алемана — самый знаменитый плутовской роман, оказавший огромное влияние на испанскую и мировую литературу.

Алкей (кон. VII — перв. пол. VI в. до н. э.) — прославленный лесбосский поэт, представитель эолийского мелоса Его темы: политическая борьба, винопитие и любовь; пользовался разнообразными размерами, один из которых еще в древности был назван «Алкеевой строфой».

Алкеста (Альцеста, Алкестида) — супруга царя Фер Адмета, добровольно пошедшая на смерть вместо мужа. Геракл в борьбе со Смертью освободил Алкесту.

Алкивиад (ок. 450—404 до н. э.) — афинский политический деятель, полководец, воспитанник Перикла, ученик Сократа. Фигурирует в литературе как пример блестящих дарований, дурно и во зло употребленных.

Алкид — Алкидом назывался Геракл как внук тиринфского царя Алкея; мачехой Алкида именуется ненавидевшая его Гера, ибо отцом героя был Зевс.

Алкман — лирический поэт второй пол. VII в. до н. э. Первый известный по имени руководитель хора в Спарте, писавший культовые песни «парфении» (девичьи песни).

Алоады — От и Эфиальт, сыновья героя Алоэя, внуки Посейдона, отличались с детства исполинским ростом и силой. Решив захватить небесный Олимп, взгромоздили на вершину Олимпа горы Пелион и Оссу, но Аполлон поразил братьев своими стрелами. Их имена стали символом нечестивой человеческой дерзости.

Альберти Леон Батиста (1404—1472) — итальянский ученый, архитектор, писатель, музыкант. Автор эстетических трактатов «О статуе» (1435), «О живописи» (1435—1436), «О зодчестве» (опубл. 1485).

Альфонс Мудрый — кастильский король (годы правления 1252—1284). Стремился к объединению Испании, но потерпел крах в своих политических притязаниях. Сыграл видную роль в развитии испанской науки и литературы. Был инициатором создания истории Испании

(«Всеобщая хроника»), истории человечества («Всеобщая история»), а также свода законов, именуемого «Семь частей». Все они написаны на кастильском наречии и являются первыми образцами кастильской прозы. На галисийском наречии Альфонс Мудрый написал «Песни в честь девы Марии».

Альфонс де Ля Серда Хуан — испанский писатель XIV в. Сочинения его до нас не дошли.

Альд Мануций (1448—1515) — родоначальник семьи венецианских типографов. Основал в 1485 году в Венеции типографию, из которой вышло много изданий (в том числе античных авторов), известных под именем «альдин».

Альчиати Андреа (1492—1550) — итальянец, крупнейший представитель так называемой эмблематической литературы. Его эмблемы в Испании прокомментировал Франсиско Санчес де Ля Бросас.

Амасис — пятый фараон 26 династии, годы правления 570—526 до н. э., считался другом греков; несмотря на расцвет Египта в его царствование, через полгода после смерти Амасиса страна была завоевана персами.

Амвросий (333/334 или 339/40, Трир — 397, Милан) — получил ораторское и юридическое образование. Посредничество между арианами и ортодоксами снискало ему такое уважение, что он был избран епископом еще до крещения. Роздал свое имущество и вел аскетическую жизнь. Использовал в богословских сочинениях античных и христианских греческих авторов, что содействовало влиянию греческой мысли на латинскую культурную сферу. Его проповеди отличает ораторское воодушевление и изящество.

Амфикрат Афинский — ритор I в. до н. э., бежавший после прихода Суллы в Грецию к парфянам, а оттуда ко двору Тиграна; заподозренный в измене, покончил с собой.

Амфион и Зет — близнецы, сыновья Зевса и Антиопы. Зет был отважным охотником, Амфион волшебным музыкантом. Когда братья строили фиванские стены, звуки подаренной Гермесом чудесной лиры заставляли двигаться камни.

Амфитрида, или Амфитрита — греческая полуантропоморфная богиня моря, супруга Посейдона и мать Тритона.

Анакреонт — греческий лирический поэт середины VI в. до н. э. Его легендарная маска (постоянно влюбленного и отвергнутого, воспевающего радости жизни и страшащегося смерти старца) породила множество позднейших подражаний («анакреонтика»).

Анаксарх Абдерский — греческий философ IV в. до н. э., последователь Демокрита, развивавший его пропедевтический скептицизм и ставший учителем основателя школы скептиков Пиррона. Его звали Евдемоником, так как счастье («евдемонию») он называл высшим благом. Сопровождал Александра Македонского в походе; традиция изображала его придворным льстецом.

Анахарсис—легендарный скифский царь, прославившийся во время путешествия в Грецию своей мудростью и под влиянием Солона посвятивший себя занятиям философией.

Андраде Диего Лопес де — августинец, профессор теологии и проповедник королевской капеллы. Автор многочисленных сочинений на религиозные темы.

Андре Ивон Мари (1675—1754) — французский философ, картезианец, автор «Эссе о прекрасном» (1741). Известен под именем Отец Андре.

Андрес Хуан Франсиско — друг Грасиана.

Анжериано Жироламо — итальянский поэт XVI в., жил в Неаполе. Писал эпиграммы, элегии и эклоги на латинском языке. Автор сатирической поэмы «De principum miseria» (1522).

Анна де Болеа (1623—1624) аббатиса. Писала стихи и сочинения на религиозные темы.

Антандр — древний эолийский город.

Антигон Гонат (319—240/39 до н. э.) — сын Деметрия Полиоркета, правил с 283 г. Македонией, ученик стоика Зенона, покровительствовал поэтам и ученым, воевал с Птолемеем, Пирром, Ахейским союзом.

Антигон Одноглазый (ок. 380—301 до н. э.) — полководец Александра Македонского, один из диадохов, изгнавший вместе с сыном (Деметрием Полиоркетом) из Афин Деметрия Фалерского и после битвы при Ипсе основавший династию малоазийских правителей Антигонидов.

Антипатр (397—319 до н. э.) — македонский полководец, поддерживавший Александра во вступлении на престол; в 334 г. оставлен наместником Македонии, после смерти Александра вел Ламийскую войну, в 321 провозглашен правителем империи.

Антипатр Сидонский (кон. II в. до н. э.) — автор многочисленных эпиграмм, представитель «финикийской» школы, щедрой на стилистические украшения.

Антипатр Тарсский (род. 150 г. до н. э.) — глава стоической школы своего времени.

Антисфен Афинский (ок. 444—366 до н. э.) — ученик Горгия, затем Сократа; основатель школы киников.

Антифат — миф. царь гигантов лестригонов, людоедов. У Гомера лестригоны губят флот Одиссея.

Анхиз — отец Энея и проводник его в царстве мертвых.

Апеллес — знаменитый мастер греческой монументальной живописи второй половины IV в. до н. э., придворный художник Александра Македонского и позднее — Птолемея.

Апис — священный бык, почитавшийся в Мемфисе; от его имени египетский бог Птах давал прорицания. Священное животное мумифицировалось после смерти как Осирис — Апис, откуда возник культ Сераписа. Греки отождествляли Аписа с Эпафом, сыном Зевса и Ио в образе коровы.

Аристей — сын Урана и Геи или Аполлона и Кирены, благодетельный бог, почитавшийся как покровитель стад, пчел, земледельцев, виноделов и т. п.

Аристид (кон. V — нач. IV в. до н. э.) — фиванский художник, учитель Евфранора. Использовал энкаустику. Традиция иногда называет его первым, кто изображал «душу» (то есть эмоции, аффекты).

Ариция — город в Лации и одно из имен Дианы, чье святилище здесь находилось. Жрецом этого святилища был беглый раб, убивавший своего предшественника и так получавший жизнь и жречество.

Арнаут Даниэль — провансальский трубадур, писал в 1180—1200 г., сторонник «темной манеры», сложной и изощренной поэтической техники.

Арнобий — учитель риторики из Северной Африки времен Диоклетиана (III в. н. э.), внезапно обратившийся к христианству. Его книга «Против язычников» демонстрирует разочарование в

языческой вере, но знакомство ее автора с христианской теологией весьма поверхностно. Однако его критика политеизма на материале античных авторов (Варрон, Лукреций) предвосхищает Августина.

Арриан Флавий (ок. 95—ок. 175) — римский военачальник. Был учеником стоика Эпиктета и оставил записи бесед (диатриб) учителя, написал историю Индии и историю персидского похода Александра Македонского («Анабасис Александра»).

Артаксеркс I (465—424 до н. э.) — персидский царь, сын Ксеркса I, чей флот потерпел поражение при Саламине.

Артаксеркс II — персидский царь, сын Дария II, правил с 404 по 358 г. до н. э. Сражался с братом Киром, диктовал грекам так называемый Анталкидов мир.

Артемисия см. Мавсол.

Арунт (прав. Аррунт) — младший сын последнего римского царя Тарквиния Гордого; Аррунт — частое имя в роду Тарквиниев, поэтому иногда он отожествлялся с Секстом, обесчестившим Лукрецию.

Архенсола Бартоломе Леонардо де (1562—1631) — один из крупнейших поэтов испанского Возрождения. Переводчик Горация, сторонник строгих классических форм, боролся против Гонгоры. Писал сатиры и послания, в которых критиковал придворную жизнь и звал к уединению. Стихи его изданы посмертно в 1634 году вместе со стихами его брата. Известен его сонет «На картину, на которой изображен Гераклит и Демокрит. Дону Нуньо де Мендоса».

Архенсола Луперсио Леонардо (1559—1613) — испанский поэт, драматург и историк. Как и его брат Бартоломе, был поклонником античности и писал в классических жанрах, сочинял сонеты и послания, делал вольные переложения из Горация. Стихи его изданы посмертно.

Архидиакон Торский — испанский поэт XIV в. Его стихи, написанные на галисийском диалекте, содержатся в «Песеннике Баены».

Архилох — греческий поэт второй половины VII в. до н. э., автор инвективной ямбической лирики. Сохранились лишь фрагменты. В древности считался величайшим поэтом.

Архипиита (или Архипоэт) — псевдоним или почетное прозвище средневекового поэта, родившегося ок. 1140, возможно, в Германии. Принадлежал ко двору Фридриха Барбароссы. Типичный и наиболее значительный представитель поэзии вагантов; десяток сохранившихся стихотворений свидетельствует о большом даровании, непринужденном владении латинским языком и о классической образованности.

Асара Хосе Николас де (1730—1804) — испанский политический деятель и литератор. В качестве дипломата провел большую часть жизни в Риме. Через год после смерти Менгса Асара опубликовал его сочинения, снабдив их биографией и обстоятельными комментариями.

Астианакт — сын Гектора и внук Приама, фигурирует как имя нарицательное для обозначения младенческого возраста.

Атей—царь скифов (середина IV в. до н. э.), который использовал войска Филиппа Македонского в своих целях и выступил против него. Плутарх сохранил его изречения.

Атрей — сын Пелопса, царь Микен, отец Агамемнона и Менелая; мстя за соблазнение своей жены, Атрей накормил своего брата Фиеста мясом его собственных детей.

Атропа (или Атропос) — «Неотвратимая», та из Мойр, которая обрывает нить жизни.

Аусиас Марк (1395—1462) — каталонский поэт. Хорошо знал классическую поэзию и итальянских поэтов. Ему принадлежит книга стихов «Песни любовные, моральные, духовные и посвященные смерти».

Афраний Луций — полководец Помпея Великого. Был пощажен Цезарем вместе с войском и вновь сражался против него на стороне Помпея, пережил Фарсальскую битву и был убит после окончательного поражения помпеянцев у Тапса (46 г.).

Ахеронт — заболоченная река в преисподней и сама преисподняя. Иногда озеро, через которое перевозчик Харон переправляет души в царство мертвых.

Аэтий (Аэтион) — художник, чей расцвет приходится на середину IV в. до н. э. Его картина «Свадьба Александра и Роксаны» была выставлена на Олимпийских играх; картина имела такой успех, что распорядитель игр выдал за Аэтия свою дочь.

Бавия Луис де (1555—1628) — испанский историк. Перевел с итальянского «Историю объединения королевства португальского» Настаджио, которую читал Грасиан.

Барбаро Ермолао (1454—1493) — итальянский поэт и ученый. Был профессором университета в Падуе.

Барклай Джон (1582—1621) — шотландский поэт и сатирик. Его главное произведение «Архенис» (1621) содержит сатиру на европейскую, преимущественно французскую, политику того времени.

Батте Шарль (1713—1780) — французский писатель и теоретик искусства. Автор известного сочинения «Изящные искусства, сведенные к единому принципу».

Беллона — римская богиня войны; ее храм находился на Марсовом поле.

Бергани Фелипе, прозванный Бургоньон (ум. 1543) — художник и скульптор, француз по происхождению, приехал в Испанию в последние годы XV в., работал в соборах Толедо и Бургоса. Создал первый иконостас в ренессансном духе для собора в Паленсии.

Берругете Алонсо Гонсалес (1490—1561) — знаменитый испанский скульптор и художник, самая известная его работа иконостас в монастыре Сан-Бенито (1526—1532).

Бион Борисфенский (ок. 325 — ок. 255 до н. э.) — странствующий учитель мудрости. Был продан отцом в рабство ритору, получил образование, свободу и наследство от хозяина. Наибольшее влияние оказала на него киническая философия, атеизм и гедонизм. Но ни к какой школе в собственном смысле Бион не принадлежал. Велико значение созданного им стиля диатрибы, предшественницы мениппеи и римской сатиры. Его изречения собраны у Диогена Лаэртского.

Битий и Пандар — сыновья Алканора, спутники Энея. Вергилий упоминает другого Бития — в свите Дидоны.

Боккалини Трояно (1556—1613) — итальянский политик и сатирик. Был на службе у римского папы, но как человек независимого характера поссорился с ним. Умер в Венеции, возможно, насильственной смертью.

Боканхель Габриэль (1608? — 1658?) — библиотекарь кардинала инфанта дона Фернандо. Автор книг «Рифмы» (1627) и «Лира муз с человеческими и божественными голосами» (1635).

Боот — созвездие «Волопас», в которое по мифу превращались Аркад, Икарий, Филомел.

Борха Франсиско де — испанский иезуит XVII века, был генералом ордена.

Борха-и-Арагон Франсиско де (1507—1588) — испанский аристократ. Принадлежал к блестящему арагонскому кружку мыслителей и поэтов, в который входил Грасиан. Его «Сочинения в стихах» опубликованы в 1648 году.

Боскан Хуан (1490—1542) — испанский поэт. Вместе с Гарсиласо де ла Вега осуществил реформу испанской поэзии, приблизив ее к передовым формам поэзии итальянского Возрождения.

Ботеро Джиовани (1540—1617) — автор книг «Достопамятные изречения знаменитых людей», «Государственное благо» и «Сообщения о разных странах мира и государях». Его политическая теория, направленная против макиавеллизма и содержащая концепцию, типичную для эпохи контрреформации, оказала влияние на политические взгляды Грасиана.

Боэций, Аниций Манлий Торкват Северин (ок. 480—524) — философ и математик, ученик неоплатоника Прокла Диадоха, советник короля остготов Теодориха. Когда же свободолюбие привело его в темницу, он в ожидании казни написал пять книг прославленного «Утешения философией» в форме мениппеи и диалога. Получил прозвание Утешителя. В «Наставлениях о музыке» рассматривает акустико-математические основы музыки, доказывая превосходство рационального «математизированного» понимания музыки над ее эмпирическим восприятием. Со времен каролингского возрождения и до гуманизма эта книга как полный свод античных музыкальных теорий была канонической.

Брандан Диего — один из португальских поэтов, представленных во «Всеобщем песеннике», собранном и исправленном Гарсией де Ресенде (Лиссабон, 1516).

Бриарей — миф. сторукий великан, сын Геи и Урана, которого Зевс поставил сторожить в Тартаре свергнутых титанов.

Брут Луций Юний — легендарный основатель республики, первый консул, изгнавший последнего царя Тарквиния Гордого в 509 г. до н. э. (традиционная дата). На поединке с сыном Тарквиния Аррунтом погиб, погубив и противника.

Бузигес — афинянин, который первым пахал на запряженных быках; ему Демофоон дал Палладий, который Диомед поручил доставить в Афины.

Бусирид — миф. сын Египта, царь, который приказал приносить в жертву богам всех иноземцев; когда Геракла подобным же образом вели к алтарю, он убил царя.

Бьюкенен Джордж (1506—1582) — крупнейший шотландский поэт XVI в., писавший как на шотландском наречии, так и на латинском языке. Создал первые образцы шотландской прозы.

Валера Мосен Диего де (XV в.) — придворный Энрике IV и королей-католиков, политик и путешественник. Его «Краткая хроника Испании, или Валериана» содержит историю Испании начиная с древности и кончая царствованием Хуана II.

Валерий Максим — римский писатель первой половины I в. н. э. Его сочинение «Достопамятные дела и слова» представляет собою подбор исторических анекдотов, рассказов и легенд. Книга Валерия Максима и в древности и в средние века

служила источником назидательных и ярких примеров для риторов, писателей и педагогов. Стиль сочинения отличает известная напыщенность.

Вальдеррама Педро (1510—1611) — августинец, писатель, оратор ордена.

Варий Руф — римский поэт второй половины I в. до н. э., принадлежавший к кружку Мецената; друг Горация и Вергилия. Он издал «Энеиду» Вергилия.

Василий Великий (ок. 330—379) — брат Григория Нисского, епископ Кесарийский. Сочинения этого отца церкви относятся к этико-аскетической области. Его внимание к античной культуре имело серьезное влияние на образование церковнослужителей.

Вебб Даниэль — английский эстетик, близкий к Менгсу, под влиянием которого написал трактат «Изыскания о красоте в живописи» (1803).

Велес де Гевара Луис (1549—1644) — испанский драматург, поэт и автор романа «Хромой бес», послужившего прообразом произведения Лесажа, носящего то же название. Гевара — типичный художник барокко.

Веллей — см. Патеркул Веллей Гай.

Вергилий Публий Марон (70—21 до н. э.) — знаменитый автор «Энеиды», был «школьным», образцовым автором уже в самой античности. Начиная с «Божественной комедии», проводник Данте приобрел огромное влияние и на европейскую поэзию.

Версоса Хуана де (1523—1574) — арагонец из Сарагосы. Изучал греческий и латинский языки в Париже. Выполнял дипломатические поручения в различных европейских странах. Автор «Посланий» на латинском языке.

Вида Марк Иероним (1480?—1566) — выдающийся поэт, писал на латинском языке. Подражал Вергилию, использовал мифологические сюжеты.

Видаль де Бесальду Рамон (ок. 1150 — ок. 1220) — испанский трубадур. Самое известное его произведение «Чистое искусство трубадурствовать».

Вильегас Бернард де (ум. 1651) — иезуит, писатель и профессор теологии и схоластической философии. Автор сочинений на латинском и кастильском языках.

Вильянсан (1604—1633) — адвокат королевских советов. Известный гуманист Антонио Уртада-и-Мендоса написал, желая осмеять Вильянсана, куплеты, ставшие знаменитыми.

Вильямедиана (1580—1622) — испанский поэт. Представитель придворной аристократии, один из самых выдающихся последователей Гонгоры. Писал сонеты, романсы, поэмы. Боролся против временщиков Филиппа III и Филиппа IV. Был убит наемником, подосланным королем и его приспешниками.

Винкельман Иоганн Иохим (1717—1768) — немецкий историк античного искусства. В своей работе «История искусства древности» (1763) заложил основы буржуазно демократического классицизма.

Вольф Христиан (1679—1754) — немецкий философ, популяризатор и систематизатор идей Лейбница.

Вуд Роберт (1714—1775) — английский археолог.

Галл Гай Корнелий (70/69—26) — соученик и друг Вергилия. Писал любовные элегии в духе Эвфориона, предшественник знаменитых римских элегиков.

Галлер Альберт фон — немецкий

писатель и ученый XVIII в. (медик, математик, ботаник). Автор пасторальной поэмы «Альпы» и философской — «Происхождение зла».

Гальвес де Монтальво Луис (род. 1549) — испанский поэт. Лучшее его произведение пасторальный роман «Пастух Филлиды».

Ганасса (ок. 1540? — ок. 1588?) — итальянский комик. В комедии дель арте исполнял роль дзанни. Выступал во Франции и Испании.

Гарай Бласко — испанский ученый XIV в.

Гарпократ — эллинистическая форма египетского божества Гора, который почитался и вне Египта как божество Солнца и символизировал молчание.

Гаррис Хуан де — друг Грасиана и Ластаносы. Служил в Памплоне и благодаря этому имел возможность доставлять друзьям французские книги.

Гарсиласо де ла Вега (1503—1536) — гениальный испанский поэт. Вместе со своим другом Хуаном Босканом реформировал испанскую поэзию в духе принципов итальянской поэзии эпохи Возрождения. Особенно замечательны его эклоги, рисующие жизнь на лоне природы и выражающие мечту о «золотом веке». Его высоко ценили Сервантес и Лопе де Вега.

Гварини Джамбаттиста (1538—1612) — один из основоположников литературы барокко в Италии. Писал изысканные мадригалы. Автор трагикомической пасторали «Верный пастух», в которой отошел от ренессансной простоты и гуманистических идей и выступил как представитель маньеризма.

Гелиады — дочери Аполлона, превратившиеся в тополя от печали по Фаэтону, погибшему брату.

Геликон — горная цепь в Беотии, считавшаяся местопребыванием муз и Аполлона. Здесь находились источники Аганиппа и Гиппокрена.

Гелиодор — греческий писатель III или IV в. н. э., автор романа «Эфиопика» («Феаген и Хариклея»). Намеренная многозначность повествования породила еще в Византии традицию искать в романе скрытый от непосвященных религиозно-философский смысл, чему способствовало предание о том, что Гелиодор стал епископом.

Геллий Авл — римский писатель (род. ок. 130). Работал в Афинах, написал «Аттические ночи», где в сравнительно свободном порядке расположены беседы и поучения из различных областей науки (история языка и литературы, философия, мифология, история). Сочинение ценно бесчисленными цитатами и эксцерптами из более древних писателей.

Генрих IV — французский король (с 1589 по 1610). Сыграл выдающуюся роль в объединении страны и прекращении внутренних распрей.

Гермократ Луций Флавий — греческий софист II в. н. э. Умер молодым, но, по мнению современников, прожив дольше, затмил бы своих соперников в риторическом искусстве.

Геро — см. Леандр и Геро.

Гефестион — полководец, друг и соратник Александра Македонского.

Гильен де Бергада — известный каталонский трубадур XII в.

Гиперид (390—322 до н. э.) — один из десяти канонических аттических ораторов, ученик Платона и Исократа, современник Демосфена и его сторонник в антимакедонской борьбе, за что был осужден Антипатром.

Гиппокрена — ключ на вершине Геликона, считавшийся источником поэтического вдохновения.

Главк с Хиоса — по Геродоту (I, 25), открыл технику сварки или пайки железа. Грасиан ошибочно приписывает ему открытие самого железа.

Гольдони Карло (1707—1793) — знаменитый итальянский комедиограф. Реформировал старинную комедию дель арте и создал просветительскую реально-бытовую комедию.

Гонзага Луис (1568—1591) — восемнадцати лет вступил в иезуитский орден. Ухаживал в госпитале за заразными больными. Умер молодым.

Гонсалес де Мендоса Педро — вельможа и испанский поэт XIV в. Известны четыре его стихотворения, которые находятся в сборнике поэтов того времени, так называемом «Песеннике Баены».

Гораций Квинт Флакк (65 до н. э. — 8 н. э.) — великий римский лирик, никогда не утрачивавший славы хрестоматийного поэта, хотя вплоть до Возрождения его оды воспринимались с трудом. Если «горацианская мудрость» вызвала множество неглубоких перепевов, а виртуозная техника стиха Горация была навсегда утрачена, то «Наука поэзии» стала источником и образцом нормативной поэтики и Возрождения и классицизма.

Горгий из Леонтины (483—375 до н. э.) — знаменитый оратор и софист, считавшийся основателем художественной («украшенной») прозы и теории такой прозы.

Гранада Луис де (1504—1588) — испанский писатель, принадлежащий к так называемым мистикам. Обладал солидными познаниями в области античности и стремился сочетать Платона и Блаженного Августина. Основные его труды «Книга молитв и размышлений», «Путеводитель для грешников», «Введение в символ «веры».

Грасиан Дантиско Лукас — испанский художник, автор книги «Испанский Галатео» (1582), которой предпослан сонет Лопе де Вега.

Григорий I Великий (ок. 540—604) — римский папа (с 590 г.), пользовался славой высокообразованного и ученого человека, его речи, проповеди и даже деловые письма обнаруживают владение риторической техникой, хотя сам он относился неодобрительно к занятиям риторикой и грамматикой, к изучению античных писателей. Наиболее крупные его произведения посвящены толкованию Библии, наставлению священников. Западная церковь обязана ему основанием учения о чистилище. С его именем связан термин «григорианское пение».

Григорий Назианзин Богослов (ок. 329—390) — близкий друг Василия Кесарийского, один из церковных святителей, получил риторическое и философское образование, обучался десять лет в Афинах у прославленного ритора Гимерия. Участвовал в церковной жизни и даже был в 380/81 г. патриархом Константинополя. Из его обширного наследия литературной славой особенно пользовались 45 его речей, 245 писем и разнообразная лирика.

Грифо Себастьян — французский печатник XVI века. Для своих изданий использовал особый шрифт, известный под названием «грифа».

Дав — комический персонаж, раб в комедии Теренция «Девушка с Андроса» и в других комедиях; нарицательное имя комедийного раба.

Даниэлло (ум. 1565) — итальянский писатель. Автор «Поэти-

ки» (1536), издавал произведения Петрарки и Данте с комментариями, перевел вторую книгу «Энеиды» и «Георгики» Вергилия.

Деметрий Полиоркет (ок. 336—286 до н. э.) — сын Антигона Одноглазого, типичный правитель-диодох, ведший постоянные и нередко победоносные войны с другими наследниками империи Александра; изгнал из Афин Деметрия Фалерского.

Деметрий Фалерский (ок. 350—283 до н. э.) — афинский государственный деятель и философ, ученик Теофраста. С 318 по 307 г. наместник Афин. Филолог, комментатор Гомера, автор диалогов и других сочинений. В трактате «О стиле» развивалась перипатетическая теория речи. Сочинения Деметрия не сохранились, но гуманисты приписывали ему трактат «О стиле» другого Деметрия, позднего последователя Теофраста.

Диоген Синопский, Киник (ок. 412 — ок. 323 до н. э.) — греческий философ, самый знаменитый и популярный из учеников Антисфена, вел жизнь нищего, презирал условности и называл себя гражданином мира. К нему восходит выражение «переоценка ценностей».

Дионисий Ареопагит(а) — по легенде, это первый епископ Афин, обращенный апостолом Павлом. Приписанные ему сочинения, по-видимому, возникли в Сирии в V в. (однако автор точно не известен). Написаны они чрезвычайно сложным и искусным языком и ставят своей целью сплавление неоплатонической и христианской мысли. В IX в. Иоанн Скот Эриугена перевел сочинения Псевдо-Ареопагита (4 трактата и 11 писем) на латынь. Схоластика испытала на себе влияние «Ареопагитик», и только гуманист Лоренцо Валла заподозрил подделку.

Дионисий Галикарнасский — греческий ритор аттицист и историк второй половины I в. до н. э., жил в Риме. Написал, кроме известной «Древней истории Рима», трактат «О расположении слов». Ориентируясь на стиль греческих писателей V—IV вв., исходил из критериев правильности, ясности, красоты и целесообразности.

Дионисий Лонгин — под этим именем, принадлежавшим греческому ритору и неоплатонику III в. н. э., до нас дошло сочинение «О возвышенном», относящееся к I в. н. э.; написано в форме послания, подобно «Посланию к Пизонам» Горация. Валенсия считает трактат принадлежащим Лонгину.

Домициан Тит Флавий (51—96) — римский император с 81 г., сын Веспасиана, известен жестокостью, коварством и мелочным самолюбием. В литературной традиции образец отвратительного тирана: репрессии Домициана серьезно затрагивали образованную, пишущую часть общества.

Домиций Гней Кальвин Максим (Цензор) — консул (283 г. до н. э.), вместе с коллегой Корнелием Долабеллой успешно сражался с нашествием кельтов (галлов), в 280 г. стал первым цензором из плебеев, сложив с себя власть диктатора, принятую для проведения выборов.

Донат Элий — римский грамматик IV в. н. э., создавший Ars grammatica — классическую латинскую грамматику в двух вариантах: малом (элементарный курс) и большом для более высокой ступени. Эти книги в бессчетных рукописях служили средневековью Западной Европы учебником для школ.

Донату принадлежат комментарии к Теренцию и Вергилию.

Евтерпа — муза лирической поэзии.

Евфранор — греческий художник, скульптор и теоретик искусства IV в. до н. э. Среди его произведений особенная слава досталась «Парису».

Жорди де Санкт Жорди (ум. ок. 1449) — представитель итальянской школы в каталонской поэзии, автор поэм «Осада любви», «Спор о чести и любви».

Зевксид — греческий художник V/IV в. до н. э., современник Паррасия. Развивал достижения своего учителя Аполлодора — перспективу и светотень. Отличался умением живо изображать мифологические персонажи.

Зенон Китийский (ок. 335 — ок. 262 до н. э.) — греческий философ, основатель стоической школы. (Отличать от Зенона Элейского, автора знаменитых апорий.)

Зет и Амфион см. Амфион.

Ида — 1) горный массив на Крите, место рождения Зевса; 2) гора на северном побережье Малой Азии, в Троаде; место «священного брака» Геры и Зевса и суда Париса.

Иксион — миф. царь фессалийских лапифов, пытавшийся овладеть Герой и жестоко за это наказанный в Аиде.

Империал Франсиско — испанский поэт XIV—нач. XV в., по происхождению итальянец. Крупнейший поэт из представленных в «Песеннике Баены». Внес в испанскую литературу итальянские мотивы. В своем произведении «Речь о семи добродетелях» пересказывал «Божественную комедию» Данте.

Ирида — греческая богиня радуги, крылатая вестница богов.

Исабель Бурбонская «желанная» — жена Филиппа IV «Желанная» — потому что поддерживала партию, враждебную фавориту Оливаресу.

Исидор Картахенский (570—630) — архиепископ, придавал особое значение музыке, в которой видел великое средство успокаивать человеческую душу.

Исменпй — фиванский флейтист и коллекционер резных камней; когда Александр Македонский обрек разрушению мятежные Фивы, упросил сохранить дом, где некогда жил Пиндар.

Испан — племянник Геркулеса, миф. герой-эпоним Испании.

Кадм — миф. основатель Фив, с него начинается фиванский цикл мифов. Ему приписывается изобретение греческого алфавита на основе финикийского, добыча руды и др. «Открытие» золота приписывалось как Кадму, так и многим другим мифологическим персонажам.

Каллимах (310—240 до н. э.) — представитель александринизма, создатель малых форм и ученой поэзии. Как глава Александрийской библиотеки был ученым-филологом и составителем первого каталога греческих авторов и их произведений. Оказал влияние на Проперция, Овидия, Катулла.

Каллисфен Олинфский (370—327 до н. э.) — философ, племянник Аристотеля, придворный историк Александра Македонского. По преданию, был осужден за неприятие проскинезы. Его сочинения о деяниях полководца положили, вероятно, начало обширной литературе, в том числе знаменитому роману об Александре, который долгое время приписывался этому автору.

Канидия — прозвище гетеры или вольноотпущенницы, которую высмеивает и обвиняет в мрачном колдовстве Гораций.

Каниний Руф — сосед Плиния Младшего, поэт, чьи литератур-

ные интересы выясняются из писем Плиния (1, 3; 2, 8; 3, 7, 6, 2; 7, 18; 8, 4; 9, 33).

Капинет Жан — Жан Клопинель, французский поэт XIII века, продолживший «Роман о розе» и превративший его в своеобразную энциклопедию воззрений средневекового общества.

Карнеад из Кирены (214—129 до н. э.) — греческий философ. С него начинают Новую, или Третью, Академию, главный представитель скептического направления. Занимался теорией вероятности и вопросами о возможности знания, требовал воздерживаться от положительных суждений. Участие Карнеада в знаменитом посольстве трех философов в Риме (155 г.) произвело огромное впечатление на неискушенных в философии римлян.

Каро Аннибал (1507—1566) — итальянский писатель. Известен его спор с Кастельветро, написавшим по приказу герцога Фарнезе стихотворение, признанное лучшим образцом петраркизма.

Кассий Гай — сторонник Цезаря в гражданской войне, был претором в 44 г. и вместе со своим родственником Брутом, главой антицезарианского заговора, убийцей Цезаря. После поражения республиканцев при Филиппах (42 г.) покончил с собой.

Кассиодор Флавий Магн Аврелий (ок. 490—ок. 583) — римский государственный деятель и писатель на службе императора Теодориха. В 540 г. основал монастырь, где собирал древние рукописи и руководил их переписыванием. Написал «Наставления» — основы духовного и светского образования клира. Важным источником для изучения официального стиля того времени являются 12 книг «О разном». Кассиодор написал также хронику, комментарий к псалмам и др.

Кастельветро Лудовико (1505—1571) — итальянский теоретик драмы. Написал трактат «Поэтика Аристотеля в популярном изложении» (1570), в котором выступил как один из основателей европейского классицизма.

Кастильехо Кристобаль де (1490—1550) — испанский поэт, выступавший против реформы Хуана Боскана и Гарсиласо де ла Вега, внесших в испанскую поэзию итальянские поэтические формы. Защищал национальную поэтическую манеру.

Кастильо Мигель де — монах картезианского монастыря в Сарагосе, о котором он написал свою знаменитую поэму.

Кастильоне Бальтасаро (1476—1529) — итальянский писатель Высокого Возрождения. Самое знаменитое его произведение «Придворный» (1528). Этот кодекс аристократического человеческого идеала воспринял и оригинально переосмыслил Грасиан в своем «Остроумном».

Кастро Августин де (1589? — 1671) — ученый иезуит, проповеди которого имели отчетливую политическую окраску.

Кастро Гильен де (1569—1631) — валенсианский драматург, принадлежащий к школе Лопе де Вега. Автор 43 пьес, среди которых есть мифологические комедии, «комедии плаща и шпаги». Наибольший интерес представляет его комедия на легендарно-исторический сюжет «Юношеские годы Сида».

Катон Марк Порций (Старший) (234—149 до н. э.) — римский государственный деятель, оратор и писатель. Известен строгостью нрава и простотой «римского» образа жизни. Считается основателем латинской прозаической литературы; его «Происхождения» — первая ис-

тория на латинском языке; был также первым, кто издал свои речи. Для сына Катон написал «учебники» по медицине, риторике, праву, военному делу, сельскому хозяйству (последняя книга сохранилась). В средние века была популярна приписанная ему книга изречений (III в. н. э.).

Катон Марк Порций Утический (95—46 до н. э.) — правнук Катона Старшего, последователь стоиков. Стал в оппозицию к Цезарю, затем к триумвирату и был вынужден покинуть Рим. Когда победа Цезаря стала очевидной, Катон в Утике бросился на меч. Честность, мужество и непоколебимость, истовая защита республиканского строя сделали имя Катона Утического нарицательным для всех противников единовластия.

Квинтилиан Марк Фабий (ок. 35—ок. 96) — римский теоретик ораторского искусства родом из Испании и потому пользовавшийся особым уважением у себя на родине и в средние века, и во времена гуманизма и просвещения. Сохранившийся трактат «О воспитании оратора» — один из ценнейших источников по античной риторике и педагогике. Книга I освещает этапы образования оратора, начиная с детства, 2—3 содержат анализ риторики как науки; за этим следует полный курс риторики и описание идеального оратора, заимствованное из сочинения Цицерона «Оратор».

Кибела — фригийское имя богини материнства и плодородия, почитавшейся в античном мире как Великая Мать, отождествляется с Реей, возлюбленная Аттиса. Оргиастический культ этой богини распространился из Фригии по всему Средиземноморью во времена поздней империи. Кибела изображалась с тимпаном, львами и корибантами.

Киллар — прославленный конь одного из Диоскуров.

Киприан Тасций Цецилий (ок. 200—258) — ритор, с 248 г. епископ Карфагенский, подвергался гонениям и погиб мученической смертью. По его письмам и трактатам можно восстановить большую часть старой латинской Библии.

Кир Младший — брат Атаксерса II, сатрап в Малой Азии, воевал с братом за трон и погиб в 401 г. Поход Кира, в котором среди десяти тысяч греческих наемников был Ксенофонт Афинский, описан в «Анабасисе» этого историка.

Кирка — в латинском звучании Цирцея.

Кифера — остров у берегов Пелопоннеса.

Киферея — одно из имен Афродиты, знаменитое святилище которой находилось на Кифере.

Клавдиан Клавдий — грекоязычный александриец, пришедший в Рим в конце IV в. н. э. Стал латинским придворным поэтом императора Гонория. Это последний крупный автор классической традиции, сравнимый с поэтами «серебряного века». Будучи язычником, жил и пользовался почетом при христианском дворе.

Клавдий (Тиберий Клавдий Нерон Германик, как римский император Тиберий Клавдий Цезарь Август Германик, 10—54). — Репутация слабоумного и слабохарактерного спасла ему жизнь при Калигуле, а после убийства последнего Клавдий в 41 г. был провозглашен императором. Неутомимый в государственных, а особенно, до мелочности, в судебных делах, Клавдий находился под влиянием своих жен Мессалины и Агриппины (после казни пер-

вой), которая, чтобы предоставить престол своему сыну Нерону, отравила Клавдия, своего дядю и мужа.

Клеобул — входит в число семи греческих мудрецов, жил в начале VI в. до н. э. Писал стихи. Известно его изречение: «Самое лучшее — мера». По преданию, отличался красотой и вместе со своей дочерью Клеобулиной прославился загадыванием загадок.

Климент Александрийский, Тит Флавий (ок. 150—ок. 217) — знаменитый христианский ученый; в своей «трилогии» («Увещание к язычникам», «Строматы» и «Педагог») Климент рассматривает языческую науку и образованность (I), отношение христианства к язычеству (II), христианство само в себе, своего рода христианский «Домострой» (III). Климент создавал теорию соглашения веры и знания, сопоставлял аксиоматику науки с догматами богословия, учил о «разумной вере». Первые две книги — ценный источник для изучения античной мифологии и философии, последняя — для культурной и бытовой истории греко-римского мира того времени. Аллегорическое толкование Писания, исповедовавшееся Климентом, имело неисчислимых последователей.

Клитарх — историк IV в. до н. э., вероятно, участвовал в походе Александра Великого в Азию, после чего написал биографию царя, ставшую образцовой.

Клитий — гигант, убитый Гекатой или Гефестом; изображен на Пергамском алтаре.

Клопшток Фридрих Готлиб (1724—1803) — зачинатель «золотого века» немецкой литературы. Его поэма «Мессиада» (1745—1773), написанная гекзаметром, представляет собой попытку возродить классический эпос.

Клото — миф. одна из трех мойр, прядущих нить жизни.

Книд — город в Карии, славный святилищем Афродиты (знаменитая Афродита Книдская Праксителя).

Кобос Франциско де — старший командор Леона, секретарь Карлоса V.

Кольменарес Диего де (1588—1651) — сеговийский историк и поэт.

Корнелий Галл — см. Галл Корнелий.

Корнелия — дочь Сципиона Африканского, жена Семпрония Гракха и мать Тиберия и Кая Гракхов. Считалась образцом добродетельной римской матроны. При жизни ей была поставлена статуя с надписью: «Корнелия мать Гракхов».

Коцит — приток Ахеронта в Эпире, перенесенный мифом в Аид как ледяная река «плача и стенаний».

Кризолог—архиепископ Равенский (V в. н. э.). Прозвище Кризолог обозначает «златослов». Автор проповедей, из которых можно почерпнуть много сведений о жизни христиан V в.

Круза Жан Пьер (1663—1740)— швейцарский философ, сторонник картезианства, автор «Трактата о прекрасном» (1712).

Ксанф и Этон — кони Феба.

Ксеркс I — персидский царь, сын Дария Гистаспа (царствовал с 486 по 465 г. до н. э.), отличавшийся самоуверенностью и тщеславием. Он повел свое огромное войско через Геллеспонт в Грецию, но, потерпев поражение на море при Саламине и Микале, вернулся в Азию прежде поражения своих сухопутных войск и предоставил своим полководцам ведение войны с греками.

Кубильо де Арагон Альваро (1596—1661) — испанский поэт и драматург, принадлежал к кругу Кальдерона.

Курий Маний Дентат — народный трибун III в. до н. э., трижды избирался консулом, служил образцом простоты, неподкупности, бескорыстия и верности обычаям старины.

Курций Квинт Руф — римский историк, время жизни точно неизвестно; написал в сер. I в. н. э. «Историю Александра Македонского», ценную сведениями по военной технике и послужившую источником притч и анекдотов об Александре.

Лайнес Педро — испанский поэт (1586). Его стихи опубликованы в сборниках «Музыкальные произведения» Антонио де Кабесона и «Кладе поэзии» Педро де Падилья. Эспинель посвятил ему одно из стихотворений в своих «Рифмах».

Ландо Ферран Мануэль де — испанский поэт XV века. Известен также как знаток латинского языка. Его произведения есть в «Песеннике Баены».

Лаомедонт — миф. царь Трои, у которого по приговору Зевса один год был в рабстве Аполлон. Аполлон и Посейдон выстроили стены Трои, но неблагодарность царя навлекла на город бедствия, которые по оракулу отвращались принесением в жертву девушки морскому дракону. Геракл убил дракона, но и тут Лаомедонт не пожелал платить за помощь. Тогда Геракл осадил и захватил Трою и убил Лаомедонта.

Ластаноса Хуан Оренсио де — брат мецената Грасиана.

Леандр — (миф.) юноша из Абидоса, каждую ночь переплывавший Геллеспонт к своей возлюбленной Геро, жрице Афродиты, которая зажигала факел на высокой башне. В ненастную ночь Леандр утонул, а Геро бросилась в море.

Лебриха Антоний де (1444—1522) — испанский ученый, известный своими работами в области кастильского языка и классического образования.

Ледесма Алонсо де (1552—1623) — сеговиец, учился у иезуитов. Среди его произведений «Духовные мысли» (1600—1616), «Эпиграммы и иероглифы» (1625) и т. д. Его называют божественным и потому, что он писал о вещах, связанных с религией, и потому, что был виртуозом консептизма.

Леон Фрай Луис де (1527—1591) — испанский поэт, один из величайших лириков эпохи Возрождения. Автор стихов на религиозные темы, в которых изображал дисгармонию мирской жизни и проповедовал уединение. Стихи его были изданы Кеведо. «Песня разочарования» известна также под названием «Подражание Петрарке».

Либер — древний италийский бог плодородия виноградников, отождествленный с Вакхом-Дионисом. Народная «этимология» связывала имя бога с прилагательным liber — «свободный», считая, что бог вина освобождает человека от забот. Либер обозначал и вообще «вино».

Ливий Тит (59 до н. э. — 17 н. э.) — римский историк эпохи Августа, один из наиболее популярных римских историков, автор монументального труда «От основания города». Слава этого труда основывается на исключительной изобразительной силе Ливия, на драматически окрашенном, ярком рассказе.

Ликамб — отец Необулы. Он обещал свою дочь в жены поэту Архилоху, но не сдержал слова, найдя более богатого жениха. По преданию, стихотворные инвективы и нападки оскорбленного поэта довели отца и дочь до самоубийства.

Линьян де Риаса Педро (ум. 1607) — испанский поэт, автор коротких лирических стихотворений и романсов. Его ценили Сервантес и Лопе де Вега.

Лисипп — знаменитый скульптор IV в. до н. э. из Сикиона, занимавшийся сначала торевтикой и живописью. Он создал около 600 скульптур, дошедших во многих прославленных римских копиях. Слава его была так велика, что во времена Августа за произведение скульптора платили золотом, равным по весу статуе. Особенно популярны были изображения Александра Македонского.

Лойола Игнасио (1491—1556) — основатель и первый генерал ордена иезуитов, отпрыск древнего испанского рода. Получив тяжелое ранение, он охромел и, пережив духовный кризис и совершив паломничество в Иерусалим, обратился в возрасте 33-х лет к изучению богословия. Преследования инквизиции вынудили Лойолу переселиться во Францию, где в 1540 г., с согласия папы, он создал воинствующий орден иезуитов. Лойола был фанатически предан католической церкви и требовал слепого повиновения; в 1622 г. канонизирован.

Лопес де Айяла Перо (1332—1407) — испанский политический деятель и писатель. Автор «Поэмы о дворце», в которой сатирически изображает придворные нравы, и «Хроники», рисующей правление четырех испанских королей.

Лорри Жан — Гильом де Лоррис, французский поэт XIII века, начал писать стихотворный аллегорический «Роман о розе».

Лукан Марк Анней (39—65) — римский поэт из Кордовы, племянник философа Сенеки. Поэтический дар Лукана вызвал зависть и ненависть Нерона. Осужденный за участие в заговоре Пизона, Лукан вскрыл себе вены. Испанские авторы избегают упоминать рассказ о том, как их знаменитый соотечественник показал на свою мать, будто бы участницу заговора. Из многочисленных сочинений Лукана сохранилась поэма о гражданской войне «Фарсалия». Квинтилиан хвалит Лукана за силу и богатство мыслей, но причисляет скорее к ораторам, чем к поэтам.

Лукиан из Самосаты (род. ок. 120 г. н. э.). — Родной язык этого плодовитого писателя времен второй софистики не был греческим, однако он оставил около 80 сочинений на чистом аттическом наречии, написанных с большим изяществом и юмором. Среди его сочинений есть декламации, «эссе», фантастическая пародийная повесть, диалоги, берущие начало в миме и в философии, письма. В своих декламациях Лукиан оставил немало образцов интересной критики искусства.

Лукреций Кар Тит (98 или 94—55 или 51 до н. э.) — знаменитый римский поэт и философ-эпикуреец, автор единственного в своем роде в римской литературе сочинения в стихах «О природе вещей», где философское учение облечено в прекрасную поэтическую форму и проповедуется с большим пылом. Интерес к Лукрецию, почитавшемуся и в I в. н. э., вновь воскрес во времена Возрождения.

Лукреция — жена Луция Тарквиния Коллатина. Обесчещенная Секстом, сыном царя Тарквиния Гордого, она покончила с собой. Брут, будущий консул, присутствовал при ее трагической гибели. Возмущение Секстом привело к падению царской власти в Риме.

Луцилий Гай (ок. 180—120 до н. э.) — влиятельный и богатый римлянин, который считается основателем жанра римской сатиры. Писал в основном в гекзаметрах, непринужденно и с большим юмором обсуждая злобу дня, события научной и политической жизни, собственные приключения. Это первая до Катулла поэтическая индивидуальность.

Луцилий Гай Младший — друг философа Сенеки, адресат его «Писем» и некоторых трактатов. Был автором стихов и философской прозы, а вопросы, на которые ему отвечает Сенека, изобличают широту интересов и пытливый ум.

Луцина — римская богиня родов, родовспомогательница, ассимилированная в Юноне Луцине.

Люлли Жан Батист (1632—1687) — французский композитор. Создал тип «лирической трагедии», монументального музыкального спектакля, связанного с классицизмом.

Мавсол — царь Карии. После его смерти (353 до н. э.) жена Артемисия была столь неутешна, что выпила его прах, чтобы сохранить в себе супруга, и выстроила ему памятник, почитавшийся одним из чудес света. По имени этого царя богатые гробницы стали называться «мавзолеями».

Магомет II (1430—1481) — султан, завоеватель Константинополя.

Макробий Амбросий Феодосий—латинский писатель IV—V в. н. э. Сохранилось его сочинение «Сатурналии», написанное в форме застольной беседы, где содержатся разнообразные сведения о римской культуре с особенным вниманием ко всякого рода раритетам. В духе неоплатонизма написан комментарий на Цицерона под названием «Сон Сципиона».

Мандана — дочь персидского царя Астиага и мать Кира. Отец Манданы выдал ее за человека низкого происхождения, чтобы избежать предсказанного ему свержения с трона внуком. Но Кир отнял у него престол.

Манрике Хорхе (1440—1479) — испанский поэт. Писал меланхолические любовные стихи. Прославился гениальной поэмой «Строфы на смерть отца», в которой говорится о всесилии смерти.

Мануэль Хуан (1282—1343) — испанский писатель, создатель книги «Граф Луканор» — дидактического произведения, содержащего басни, притчи и поучения и заложившего основы кастильской художественной прозы.

Мариана Хуан де (1536—1624) — испанский иезуит, историк и политический писатель. В своей работе «О короле и институте королевской власти» (1599) говорит о праве убить короля — тирана, нарушающего законы.

Марино Джамбаттиста (1569—1625) — итальянский поэт, один из выдающихся представителей поэзии барокко. Для Марино характерно представление о бренности всего сущего и о дисгармонии, царящей в мире. Как и Гонгора, стремился к созданию сложного и причудливого языка поэзии. Самое значительное его произведение поэма «Адонис» (1623) и сборники стихов «Лира» (1608), «Эпиталамы» (1616), «Волынка» (1620). От имени Марино производят наименование литературного направления «маринизм».

Марциал Марк Валерий (ок. 40—ок. 104) — римский поэт, уроженец Испании, писавший исключительно эпиграммы, но различными размерами. Остроумие Марциала сыграло заметную роль в переосмыслении

эпиграммы как сатирического жанра. Марциал родился и умер в городе Бильбилис, поэтому его часто называют Бильбилитинцем, и испанские авторы гордятся им как соотечественником.

Матье Пьер (1563—1621) — автор книг «История последних злоключений Франции в царствование Генриха III и Генриха IV (1594), «История Франции» (1631). Все суждения Грасиана о Генрихе IV базировались на этих книгах.

Матьяш Корвино (1443—1490) — венгерский король эпохи Возрождения, сыгравший прогрессивную роль в укреплении венгерского государства.

Машо Гильом де (1300—1377) — французский поэт и музыкант. Глава так называемой риторической школы. В отличие от средневековых трубадуров связан с городской культурой и книжной ученостью.

Мегилл — спартиат, член посольства 408/07 г. до н. э. в Афины по поводу освобождения военнопленных. Участник диалогов Платона «Законы» и «Послезакония».

Мезентий — этрусский царь, которого Турн позвал на помощь против Энея. Вергилий рисует его жестоким тираном.

Мелеагр — миф. герой Калидонской охоты, чья жизнь хранилась в недогоревшей головне. Один из мифов о Мелеагре рассказывает о его жестоком гневе на мать и отказе защищать родину от врагов. Описание этого гнева и имеет в виду Артеага, когда упоминает страшное лицо Мелеагра.

Мена Хуан де (1411—1456) — испанский поэт XV века, автор эпической поэмы «Лабиринт Фортуны», в которой выражает идею объединения страны.

Менгс Антон Рафаэль (1728—1779) — немецкий художник и теоретик искусства, сторонник классицизма.

Мендельсон Моисей (1729—1786) — немецкий философ, представитель умеренного крыла просвещения, принадлежал к школе Лейбница-Вольфа. Его сочинения по эстетике — «Письма о чувствительном» (1755) и «Рассмотрение источников и связей изящных искусств и наук» (1757).

Мендоса Антонио (1586—1644) — испанский лирик и драматург. Был при Филиппе IV государственным секретарем, командором ордена Калатравы и членом инквизиции. Писал героические комедии и комедии «плаща и шпаги».

Мериан Иоганн Бернард (1723—1807) — немецкий академик, философ эклектического направления, автор книги по вопросам эстетики «Как науки влияют на поэзию».

Меркурий Трисмегист или Гермес Трисмегист («Трижды великий»). — Греческий Гермес, проводник душ умерших, был отождествлен с египетским богом Тотом и получил совершенно новый облик. Это божество, дающее откровение (Логос и Нус) в греко-египетской «герметической» теософски-оккультной литературе.

Метрокл — киник IV в. до н. э., брат Гиппархии, ученик Теофраста. Считался первым, кто начал собирать поучительные высказывания, благодаря этому кинизм стал соприкасаться со словесностью.

Миллико Жузеппе (1739—1802) — итальянский певец и композитор. Выступал в Вене, Лондоне и Берлине, был певцом королевской капеллы в Неаполе. Автор знаменитых опер «Сострадание в любви» и «Зелинда» и ряда кантат и композиций.

Мильтиад — афинский аристократ, служивший у персидского царя Дария I, но после восстания в Ионии бежавший в Афины, избранный стратегом 490 г. до н. э. и одержавший блестящую победу при Марафоне.

Миро де Мескуа Антонио (1574—1644) — драматург школы Лопе де Вега.

Мирра или Смирна — миф. дочь царя Кинира, воспламенившаяся нечестивой любовью к своему отцу и обманом заставившая его разделить с ней ложе. Мирра превратилась в дерево, когда отец, узнав о случившемся, хотел ее убить.

Мом — сын Ночи, олицетворение злословия и насмешек; по мифу он лопнул от досады, когда не смог найти в Афродите изъяна.

Монтальван Хуан Перес де (1602—1638) — друг Лопе де Вега, драматург его школы и первый биограф. Подвергался нападкам и насмешкам Кеведо.

Монтемайор Хорхе де — испанский писатель (1520—1561), португалец по происхождению. Автор романа «Семь книг о Диане» (1559?), заложившего основы пасторального романа в Испании. Сервантес критиковал нелепую фантастику этой книги, но высоко ценил ее стиль. Показателем популярности книги были многочисленные попытки подражать ей.

Монтескье Шарль де (1689—1755) — французский писатель, публицист, философ эпохи Просвещения. Автор «Духа законов» (1748), теоретического сочинения, заложившего основы буржуазно-демократической теории государства. «Книдский храм» (1725) поэма в прозе, богатая живописными декоративными описаниями и прославляющая эпикуреизм.

Морланес Диего де (XVI в. — 1610) — доктор прав и теологии, занимал видные судейские должности, покровительствовал иезуитской коллегии в Сарагосе. Писал поэтические произведения и принадлежал к группе арагонцев — сторонников Гонгоры.

Мурет Марк Антонио (1526—1585) — французский гуманист. Подвергался преследованиям на родине, вынужден был бежать из Франции, получил убежище в Риме, где ему покровительствовал кардинал Ипполит д'Эсте и папа Григорий XIII. При жизни были опубликованы его сочинения «Разнообразные чтения», «Послания», «Ювениллия и различные стихи» и др.

Мусей — греческий певец мифической древности, считался учеником Орфея. Позднее ему были приписаны оракулы и религиозные стихи.

Муций Сцевола Гай — легендарный герой ранней римской истории, который после неудавшегося покушения на этрусского царя Порсенну был схвачен и сжег свою руку, не сумевшую поразить врага, на огне. Такой пример мужества римского юноши устрашил Порсенну и заставил его снять осаду города.

Невий Гней (ок. 270—ок. 201 до н. э.) — древнейший римский драматург и эпический поэт после Ливия Андроника. Переводил и переделывал греческих комиков, прибегая к контаминации. Первым создал трагедии на римские сюжеты — претексты. Эпическая поэма о Пунической войне, написанная древним сатурновым стихом, повлияла на Вергилия. Стиль Плавта во многом зависел от комедий Невия.

Нерон Клавдий Друз Германик Цезарь (37—68) — римский император с 54 г. При нем было

первое преследование христиан, обвиненных в поджоге Рима, поэтому христианская традиция закрепила в его облике черты тщеславного и нечестивого деспота. Тем интересней, что Грасиан приводит эпизоды из «первого» периода правления императора, когда тот находился под влиянием философа Сенеки, а не проходимца Тигеллина.

Нимрод — «сильный зверолов пред Господом» (Бытие, 10, 9). Имя Нимрод стало нарицательным для охотника.

Новерр Жуан-Жорж — французский балетмейстер XVIII века. Друг Вольтера и Гаррика. Его книга «Письма о подражательном искусстве» вызывала большой интерес. Гаррик назвал его «Шекспиром танца». Заслугой Новерра было то, что он ввел в танец драматический элемент и пантомиму.

Овидий Публий Назон (43 до н. э. — 17 н. э.). — Из произведений знаменитого поэта в средние века особенно ценили и толковали «Метаморфозы», а трубадуры считали Овидия наставником в любовной поэзии. Поэты и художники Возрождения и Просвещения не раз использовали мифы из Овидиевых «Метаморфоз» и «Фаст».

Октавиан — см. Август Октавиан.

Орфей — фракийский певец, сын музы Каллиопы, изобретатель гекзаметра, участник похода аргонавтов, основатель религиозного учения, получившего название орфического. Орфики оставили под именем своего учителя обширную литературу. Миф об Орфее, чарующее пение которого укрощало дикую природу, о верном возлюбленном, спустившемся в Аид за женой Евридикой и растерзанном менадами, служил материалом Полициано, Кальдерону, Глюку, Гайдну и другим.

Оры или Горы — прекрасные богини, олицетворявшие времена года, благосклонные к людям, приносящие изобилие.

Падилья Педро — испанский поэт XVI в. Опубликовал сочинение «Духовный сад», а также романсы, в которых перелагал испанские легенды. Был другом Сервантеса, который хвалил некоторые его произведения.

Пазьиелло Джованни (1741—1816) — знаменитый итальянский оперный композитор. С 1776 по 1784 жил в Петербурге. Написал 148 опер, кантаты, симфонии, рондо, духовную музыку.

Пактол — река в Лидии (Малая Азия), в которой, по мифу, купался Мидас, превращавший в золото все, к чему прикасался; река считалась золотоносной.

Паллада — одно из культовых имен Афины.

Пальмирено Лоренсо (1514—1580) — эрудит и латинист. Преподаватель риторики в Валенсии. Его сочинения «Усердный человек в деревне» и «Усердный при дворе» опубликованы там же в 1568 и 1573 гг.

Панталеон де Рибера Анастасио (1600—1629) — мадридский поэт, стихи его были опубликованы после его смерти в 1634 г.

Парависино и Артеага Гортензий Феликс (1550—1633) — теолог и знаток античности. В детские годы Грасиана был проповедником в Толедо. Сочинял в духе Гонгоры не только стихи, но и проповеди, собранные в сборнике «Евангелические речи». Следовал манере культеранизма. Друг Гонгоры и Эль Греко, который написал два его портрета.

Парада Пабло де — испанский полководец XVII в., друг Гра-

сиана, посвятившего ему первую часть «Критикона». Пабло де Парада оборонял Террагону от французских войск. В освобождении Лериды участвовал сам Грасиан, проявивший незаурядное мужество.

Паррасий — знаменитый художник второй половины V в. до н. э., современник Зевксида, не пользовался перспективой и светотенью, работал в монохромной технике.

Патеркул Веллей Гай (19 до н. э. — 32 н. э.) — автор краткого изложения римской истории; вводит в свое риторически украшенное повествование явления литературы и культуры, придерживается официальной трактовки истории принципата.

Педро Марк (1338?—1413) — представитель оригинальной каталонской школы поэтов, писал стихи политического и любовного содержания.

Педроса Грегорио де (1571—1633) — проповедник Филиппа II, занимал видные церковные должности.

Пелисьер Хосеф (1602—1679) — хронист арагонского королевства. Малоодаренный поэт.

Пемандр — под этим мифологическим именем сохранился герметический диалог-откровение Гермеса Трисмегиста, в котором сплавлены элементы гностицизма, греческой, иудейской и египетской мистики.

Пентадий — поздний латинский поэт, время жизни которого точно не известно. В «Латинской Антологии» сохранилось несколько его эпиграмм, которые отличает пристрастие к антитезам и так называемые «серпентины».

Перес де Гусман Фернан (1376—1460) — испанский поэт и политический деятель. Боролся против фаворита короля Хуана II Альваро де Луна. Писал стихи дидактического, философского и морального содержания. Автор прозаического сочинения «Хвала славным испанским мужам».

Перес де Олива Фернан (1494—1531) — испанский гуманист. Перевел на испанский язык «Электру» Софокла и «Гекубу» Еврипида. Самое знаменитое из его оригинальных сочинений «Диалог о достоинстве человека».

Периандр — ок. 627 г. до н. э. стал тираном Коринфа, умер ок. 586 г. Основал Истмийские игры, был дружен с легендарным поэтом Арионом. Среди семи мудрецов называют и Периандра.

Персей — сын Зевса и Данаи; вместе с матерью был брошен дедом в ящике в море. По приказу Полидекта добыл голову Медузы. На обратном пути спас от чудовища эфиопку Андромеду. Персей стал затем царем Аргоса, а голову Медузы отдал Афине. Миф о Персее использовали живописцы Тинторетто, Тициан, Рубенс, драматурги Кальдерон и Корнель.

Персий Флакк, Авл (34—62) — римский поэт-сатирик. Темы его шести сатир, изданных посмертно, традиционны для стоической школы: исправление нравов, самопознание, истинная свобода. Тон патетический, трактовка моралистична.

Пет — см. Цецина.

Петроний Гай Арбитр (?- 66 н. э.) — «арбитр изящества» при дворе Нерона. Ему угрожало обвинение в заговоре против императора, и он покончил с собой; его последние часы широко известны по описанию Тацита. Считается автором «Сатирикона» — романа-менипреи, дошедшей во фрагментах.

Пико делла Мирандола Джованни

(1463—1494) — итальянский философ-гуманист, представитель неоплатонизма, который истолковывал в духе пантеизма и, опираясь на который, выступал против католической догмы.

Пиндар (ок. 518—442 или 438 до н. э.) — прославленный поэт из Фив. Произведения его включали гимны, дифирамбы, пэаны, парфении, френы и др. Они предназначались для торжественного исполнения. Эпиникии Пиндара отличаются стихийной силой языка, богатством ритмического рисунка и поэтических ассоциаций. Истинно греческая специфичность всегда мешала пониманию его произведений, «устаревших» уже в античности.

Писистрат (ок. 600—528/27 до н. э.) — с 561/60 афинский тиран, дважды изгонявшийся из города и вновь возвращавшийся к власти. Свою власть передал по наследству сыновьям Гиппию и Гиппарху. При Писистрате началось культурное и экономическое возвышение Афин. Поэмы Гомера впервые были собраны и записаны по указанию этого правителя.

Питтак — тиран Митилен, один из семи мудрецов, предмет нападок поэта Алкея. Ему принадлежит выражение «корысть ненасытна».

Пиччини Никколо (1728—1800) — известный итальянский композитор. Долго жил в Париже, где поставил свою оперу «Роланд». Был в музыке противником Глюка.

Пиэрия — область близ Олимпа, место рождения муз, которых называют поэтому Пиэридами.

Плавт Тит Макций (сер. III в. до н. э. — ок. 184 г. н. э.) — римский комедиограф. Перерабатывая греческие новоаттические комедии, оставался близок народному балагану с элементами буффонады. Быт эллинистических Афин оборачивался в Риме карнавальной фантастикой. По римской комедийной традиции пьесы Плавта напоминают оперетту с музыкальными номерами. Забытый в средние века, Плавт снова получил признание в театре XV—XVI вв.

Плиний Младший (ок. 62— ок. 114) — римский писатель и оратор. Племянник Плиния Старшего, давшего ему образование. При Траяне занимал высокие должности. Кроме «Панегирика Траяну» сохранились «Письма», представляющие большой историко-литературный интерес. Письма содержат литературную критику, отличаются изяществом языка и тонкими наблюдениями.

Плиний Старший (ок. 24—79) — римский писатель, ученый и государственный деятель. Автор многочисленных сочинений по истории, искусству, риторике, естественным наукам. Создал дошедшую до нас «Естественную историю» — огромную энциклопедическую компиляцию сведений о природе. В этом сочинении содержатся также описания картин и статуй, множество исторических анекдотов и бытовых деталей. Несмотря на тяжелый слог, Плиния читали во все века.

Полигнот — знаменитый греческий художник первой половины V в. до н. э., которому за его талант было даровано афинское гражданство. Он писал картины на сюжеты героического эпоса, которые выставлялись в святилищах, храмах, в специальных портиках. Мнение Теофраста о Полигноте как изобретателе живописи показывает, что его картины произвели переворот в изобразительном искусстве.

Полициано Анджело (1454—1494) — итальянский поэт и гу-

манист. Придворный поэт Лоренцо Медичи. Автор «Сказания об Орфее», положившего начало итальянской гуманистической драме.

Помпей Секст (73—35 до н. э.) — сын Помпея Великого, владел Сицилией и вел морскую войну против триумвирата Августа, Антония и Лепида, был побежден и убит в Милете (Малая Азия).

Понс Антонио (1725—1792) — испанский художник, известен не своей живописью, а 20-томным трудом «Путешествие по Испании», основополагающим сочинением в области испанской археологии.

Понтано Джованни (1426—1503) — итальянский политик, историк и поэт. Большую часть своей жизни провел в Неаполе. Писал латинские трактаты в прозе, а также эпиграммы, гимны и элегии на латин. языке.

Потин — евнух и советник египетского царя Птоломея XIII Фаросского (отсюда «Фаросское зло» у Марциала). Фактический правитель Египта, приказавший убить Помпея Великого, когда после Фарсалийского поражения он искал убежище в Египте. Потин выступил затем и против Цезаря и был казнен.

Пракситель — прославленный гре-греческий скульптор в Афинах второй трети IV в. до н. э. Особенно известны его изображения богов: Книдская Афродита, Гермес из Олимпии, Аполлон Савроктон и др.

Прокл Диадох (410—485) — крупнейший философ-неоплатоник, систематизировал и завершил философию Плотина и Ямвлиха, придав ей вид религиозной философии. Писал и гимны и трактаты, но основной его жанр — комментарий, преимущественно к Платону.

Прокруст — «вытягиватель» прозвище Дамаста или Полинемона, который, по мифу, вытягивал путников, останавливавшихся у него, в длину своей кровати, пока те не умирали. Однако обычно «прокрустовым» называют тесное, короткое ложе.

Проперций Секст (ок. 50 до н. э.— 15 н. э.) — римский поэт, автор 92 любовных элегий. Печальное настроение первой его книги, описывающей условно-литературную историю любви к Кинфии-Гостии, способствовало выработке послеантичного понятия «элегический». Стиль поэта характеризуется сочетанием многословия и лапидарности, мифологическими аллюзиями, новаторством в языке, ораторскими приемами. Интерес к Проперцию возродился после Петрарки.

Протагор из Абдеры (ок. 480—410 до н. э.) — наиболее значительный и в то же время первый софист, учивший по всей Элладе праву, риторике и этике. Протагор имел большое влияние на Перикла, Еврипида и, возможно, Демокрита. Им был провозглашен релятивистский тезис: «человек есть мера всех вещей». За скептическое сочинение о богах («есть ли боги или нет, я не знаю») Протагор был обвинен в нечестии и изгнан из Афин. С него начинаются в Греции грамматические исследования.

Птоломей Клавдий (ок. 83—ок. 161) — александрийский астроном, географ и математик, создатель геоцентрической системы, которая просуществовала до Коперника, поскольку не противоречила эмпирическому наблюдению.

Публилий (Публий Сир(р) — римский автор мимов I в. до н. э., сирийский раб по происхождению. В своих мимах он выступал как актер и заслужил известность искусством импрови-

зации. Победил в состязании Лаберия. Под его именем кроме фрагментов мимов дошли сборники сентенций, извлеченные из его мимов и расположенные в алфавитном порядке в I в. н. э. В средние века эта простая мудрость, выраженная остро и афористично, имела широкую читательскую аудиторию.

Раби Святой — средневековый испанский поэт, еврей по национальности, автор «Моральных поговорок, посвященных королю дону Педро» — собрания кратких изречений и сентенций в стихах.

Радамант — сын Зевса и Европы, брат Миноса. После смерти стал судьей в загробном мире. Радамантом называют строгого и справедливого судью.

Раймонд Франсискус (или Франсуа Раймонд) (1558—1631) — иезуит. Его поэтические произведения опубликованы в сборнике «Эпиграммы, элегии и речи» и в книге «Поэмы». Раймонд был также автором сочинения «Речи панегирические».

Рахас Пабло де (Пауло Альбиниано де Рахас) — друг Ластаносы, покровителя Грасиана. Есть основание предполагать, что он был автором или соавтором сочинения «Критика размышлений», направленного, как теперь выяснено, против Грасиана.

Ребольедо Бернардино (1597—1676) — испанский поэт, дипломат и военачальник. Представитель дидактической поэзии. Ребольедо был также автором «Речи о красоте и любви» (1652), трактата, в котором он излагал идеи ренессансного платонизма.

Регул Марк Атилий — консул времен I Пунической войны, частью потопивший, частью захвативший флот карфагенян. Он высадился в Африке, продолжая преследовать врага, но потерпел поражение и попал в плен. Через пять лет был послан в Рим, чтобы выговорить мир карфагенянам, но, представ перед сенатом, выступил против заключения мира. По данному обещанию вернулся в Карфаген и был предан мучительной казни. В литературе фигурирует как пример стойкости и патриотизма.

Ренхифо Хуан Диас де — испанский теоретик искусства XVI в. Первое издание его труда «Испанское поэтическое искусство» вышло в 1592 г. и много раз переиздавалось вплоть до XVIII в.

Рехон де Сильва Диего Антонио (1740—1796) — автор дидактической поэмы «Живопись» (1786), трактующей проблемы искусства в духе классицизма.

Риньери Кальсабиджи (1715—1795) — итальянский литератор, поэт и критик. Жил в Париже и Вене. Писал либретто для Глюка. Его «Рассуждение о драмах Метастазио и трагедиях Альфиери» относится к числу наиболее знаменитых трактатов о музыке.

Ричардсон Джонатан (1665—1745) — английский художник и эстетик. Его главные работы «Эссе о теории живописи» (1715) и «Эссе о всеобщем искусстве живописи» (1718).

Родригес Алонсо (1531—1617) — автор книги «Духовные произведения». Известный испанский художник Сурбаран изобразил его в своей картине «Видение достойного уважения Алонсо Родригеса».

Руис Хуан — протопресвитер Гитский (XIV в.), величайший испанский поэт средневековья, автор знаменитой поэмы «Книга благой любви», в которой средневековые мотивы переплетаются с вольномыслием.

Руфо Хуан (1547 — ум. после 1620) — испанский поэт. Был членом Совета Кордовы. Во время восстания морисков занимался вербовкой солдат, участвовал в походе непобедимой Армады. Автор ряда стихотворных произведений, в том числе поэмы «Австриада», высоко ценимой Сервантесом. «Поэма о командорах» или, точнее, «Романс о командорах» представляет собой пять романсов, объединенных единым сюжетом. Лопе де Вега взял из этой поэмы сюжет своей комедии «Командоры Кордовы».

Руэда Лопе де (1510—1565) — испанский драматург, писавший пьесы в духе итальянских комедий эпохи Ренессанса, диалоги, в которых фигурировали пастухи, а также комические интермедии, именуемые пасос. Эти пасос высоко ценил Сервантес, подражавший им в своих интермедиях.

Саладин — султан Сирии и Египта. Вел борьбу против крестоносцев.

Салас Барбадилья Алонсо Херонимо (1581—1635)—автор плутовского романа «Дочь Селестины, или Изобретательная Елена», а также «Басни об Аполлоне и Дафне», носящей бурлескный характер.

Салинас-и-Аспилькуэта Висенсио— брат Хорхе Салинаса. Их племянник Мануэль де Салинас был другом и сотрудником Грасиана и помогал ему при втором издании «Остроумия».

Салинас Дон Мануэль де (конец XVI—XVII в.) — испанский поэт. Автор сочинения «Добродетельная Сюзанна» и стихов на религиозные темы, переводчик Марциала.

Саллюстий Гай Крисп (86—35 до н. э.) — римский историк, участник гражданской войны на стороне Цезаря. С 44 г. отошел от политики. Он поднял историографию до уровня искусства. Следуя греческим образцам, создал жанр исторической монографии с несколькими центральными характерами. Слог Саллюстия отличается торжественностью и лаконизмом, он послужил образцом для Тацита.

Салмоней — миф. царь Элиды, который хотел, чтобы его считали богом и почитали как бога, пытался имитировать гром и молнию. За нечестие был поражен перуном Зевса и обречен на вечные муки в Аиде.

Сан Педро Диего де (XV в.) — автор повести «Темница любви». Произведение содержит апологию женщины и психологический анализ любовного чувства. Писал также стихи.

Сантьяго Эрнандо де (1540?—1639) — священник, оратор и духовный писатель. Среди его произведений — «Рассмотрение всех евангельских текстов и праздников поста».

Сарти (1729—1802) — известный композитор. Писал оперы и духовные сочинения. Также был придворным капельмейстером в России.

Санчес Бросенсе (Санчо де Лас Бросас Франсиско, 1523—1601)—испанский гуманист. Автор латинской грамматики, которую сам перевел на испанский язык.

Санчес де Талавера Фернан — испанский поэт XIV в. Писал о предопределении и свободе воли, автор стихов о быстротечности жизни, в которых предвосхитил знаменитые «Стансы на смерть отца» Хорхе Манрике.

Сарате Франсиско Лопес де (1580—1658) — автор стихов, опубликованных в Мадриде в 1619 г. под заглавием «Различные поэтические произведения

Франсиско Лопеса де Сарате». Сервантес ценил его поэму «Изобретение Креста» и считал его продолжателем традиций Торквато Тассо.

Святая Кордула — по преданию молодая девушка, одна из спутниц святой Урсулы; когда на них напали гунны, Кордула сумела спрятаться, но, вдохновленная божественной силой, преодолела страх и явилась, чтобы принять мученический венец.

Святая Тереса (Тереса де Сепеда-и-Аумада, 1515—1582) — исп. мистик. Канонизирована в 1662 г. Наиболее значительные сочинения «Книга о моей жизни», «Путь к совершенству», «Внутренний замок, или Обитель души». Получила признание в качестве одного из лучших литературных дарований испанского «золотого века».

Святой Бернардо (1090—1153) — монах францисканец, проповедовал во Франции в период второго крестового похода, воинствующий католик. Автор теоретических трактатов и гимнов.

Святой Фульгенций (VII в.). — епископ Есихи. Активный и воинствующий пропагандист католической религии.

«Селестина» или «Трагикомедия о Калисто и Мелибее» (конец XV в.) — комедия-новелла, выдающееся произведение испанской литературы раннего Ренессанса. Автором, во всяком случае большей ее части, является Фернандо де Рохас.

Сенека Луций Анней Старший (ок. 54 до н. э. — ок. 39 н. э.) — римский ритор и историк, отец философа Сенеки. Составленный им сборник вымышленных декламаций ораторов эпохи Августа дает сведения о системе обучения красноречию. Стиль Сенеки является переходным от цицероновского к «рубленым» сентенциям «серебряного века».

Сенека Луций Анней Младший (ок. IV в. до н. э. — 65 н. э.) — римский философ-стоик и писатель, наставник и советник Нерона; был обвинен в заговоре против императора и покончил с собой. Моральные сочинения Сенеки использовались христианскими писателями-моралистами, в то время как его патетические трагедии повлияли на драматургию классицизма.

Сервий Гонорат—грамматик, живший в Риме ок. 400 н. э. и составивший обширнейший комментарий к произведениям Вергилия.

Сервилия — дочь Сорана, казненная Нероном только за то, что пыталась узнать у магов судьбу своей семьи.

Серда Хозеф де Ла — бендектинец, профессор теологии в Саламанке. Занимал высокие церковные должности.

Сеспедес Валентин де (род. 1587) — иезуит. Были опубликованы его проповеди, в различных сборниках появлялись его стихи. Есть предположение, что Сеспедес под псевдонимом дон Педро де Песо писал комедии.

Сигей — город в Троаде в месте, где Скамандр впадает в море. Подле Сигея происходила большая часть сражений между греками и троянами. Здесь был похоронен Ахилл.

Сигизмунд (1368—1457) — представитель люксембургской династии, при жизни разделил свою империю между тремя сыновьями.

Силий Италик, Тиберий Катий (26—101) — римский государственный деятель и эпический поэт, по воззрениям близок стоикам. В гекзаметрической поэме «Пуническая война» за образец стойкости берет римлян

времен второй Пунической войны, противопоставляя их варварской несдержанности карфагенян. Подражал Вергилию; в его поэзии «больше отделки, чем таланта». Текст поэмы был заново открыт в 1417 г. и оказал известное воздействие на Тассо и других.

Силое Диего де (ум. 1563) — испанский скульптор и архитектор, работал в Гранаде и Толедо.

Сильвестр (Грегорио Сильвестр Родригес де Меса, 1530—1569) — жил и умер в Гранаде, где был органистом. Его стихи были изданы в 1582 г. Он писал в архаическом стиле Кристобаля де Кастильехо и старинных песенников, а также отдал дань поэзии в духе петраркизма.

Симонид Кеосский (ок. 556—468 до н. э.) — греческий поэт, автор хоровой и декламационной лирики. В античности высоко ценили Симонида за ясность и простоту при передаче человеческих чувств. Особым успехом пользовались его френы (надгробные плачи).

Симоэнт — река в Троаде, стекающая с Иды и впадающая в Ксанф. Здесь происходили многие сражения греков и троянцев.

Синон — грек, перебежавший к троянцам, чтобы убедить их ввести в город деревянного коня. Ночью он открыл коня и выпустил греческих воинов.

Синьор Дон Карлос — брат Филиппа IV.

Сир(р) Публий или Публилий — см. Публилий или Публий Сир(р).

Сисигамбрис — персидская царица, мать Дария, захваченная в плен Александром Македонским.

Скалигер Жюль Сезарь (Джулио Скалиджеро, 1484—1558) — филолог и медик. Родился в Италии, с 1529 г. жил во Франции. Известен своим латинским сочинением «Герой», эпиграммами на персонажей античной истории, а главное, книгой «Поэтика» (изд. в 1561), представляющей критический комментарий к поэтике Аристотеля.

Скамандр — река в Троаде, близ которой происходили сражения греков с троянцами; представляется также речным божеством, участвует в событиях троянской войны.

Смит Адам (1723—1755) — экономист и философ. Его «Теорию нравственных чувств» (1759) перевел на испанский язык Алонсо Ортис в 1794 г.

Соса Лопе де — испанский поэт, стихи которого включены во «Всеобщий песенник» Эрнандо де Кастильо. Песенник этот издан был в Валенсии в 1511 г. и содержал почти тысячу стихов поэтов второй половины XV в. Грасиан в этом рассуждении обращается и к другим поэтам, стихи которых опубликованы в этом сборнике.

Сосия — комический персонаж из комедии Плавта «Амфитрион», раб, которого морочат превращения Юпитера и Меркурия.

Сотомайор дон Луис Каррильо де (1583—1610) — один из первых поэтов испанского барокко. Жил в Италии и перенес манеру Джамбаттисто Марино на испанскую почву. Писал эклоги и сонеты.

Стагирит — Аристотель из Стагиры.

Стаций Публий Папиний (ок. 40 — 96) — римский поэт, победитель многих поэтических состязаний, популярная фигура своего времени. Большой славой пользовалась его «Фиваида» — эпическая поэма на мифологический сюжет. Поэмы Стация, как и его стихотворный сборник самого разнообразного содержания «Сильвы» («Леса»),

читали в средневековье и брали за образец для подражания.

Стесихор (конец VII — первая половина VI в. до н. э.) — прозвище, обозначающее «устроитель хоров», подлинное имя этого крупнейшего представителя хоровой лирики — Тисий. Сюжеты его хоровых поэм мифологические. Стесихору приписывают изобретение строфы, антистрофы и эпода.

Страбон (64/63 до н. э. — ок. 20 н. э.) — греческий географ и историк, примыкавший по своим воззрениям к стоикам. Его обширная «География» использует множество источников и заключает в себе огромное количество исторических и антикварных сведений.

Строцци Тито Веспасиан (1424—1505) — итальянский поэт. Министр герцога Феррарского. Написал в честь своего покровителя Борсо д'Эсте поэму «Борсеада».

Суарес Франциско (1548—1617) — обновитель схоластики, автор латинского трактата «Метафизические споры» (Саламанка, 1597).

Сурита Херонимо (1512—1580) — арагонский историограф. В течение тридцати лет работал над своими «Анналами об арагонской короне».

Сципион Африканский Старший (235—183 до н. э.) — крупнейший римский государственный и военный деятель, высадившийся в 204 г. в Африке (отсюда прозвище Африканский), победитель карфагенян при Замах. С 199 по 184 г. — принцепс сената. Сципион был человеком прекрасного эллинистического образования.

Таида — нарицательное имя гетеры.

Тапия Хуан де — кастилец по происхождению, служивший при дворе Альфонса V в Неаполе. Его стихи помещены в «Песеннике Стуньига».

Тарквиний Гордый — последний римский царь этрусского происхождения, отличавшийся заносчивостью и жестокостью. Преступление его сына (см. Лукреция) послужило поводом к изгнанию царей и установлению республики.

Таррега Франсиско Августин де (1554?—1602) — каноник собора в Валенсии.

Тенедос — один из островов Эгеиды у побережья Троады. Здесь стали на якорь корабли греков, отплыв от Трои, чтобы обманутые жители ввели в город деревянного коня.

Терамен (или Ферамен) — политик и полководец, один из «тридцати тиранов», казненный Критием в 403 г. до н. э.

Терей — сын Ареса, фракийский царь, влюбившийся в сестру своей жены Прокны Филомелу и отрезавший ей язык, чтобы, обесчещенная, она не могла рассказать о его преступлении. Однако Филомела сумела поведать о злодеянии, и Прокна из мести накормила Терея мясом его собственного сына. Филомела обратилась в ласточку, Прокна в соловья, Терей — в удода.

Терентиан Постумий — адресат сочинения «О возвышенном» Псевдо-Лонгина, знатный римлянин, возможно, ученик автора.

Теренций Публий (ок. 190—159 до н. э.) — римский комедиограф, вольноотпущенник, член кружка Сципиона Младшего. Теренций использует сюжеты и персонажи новоаттической комедии. Стремясь сохранить дух греческих образцов, он руководствуется гуманистическими идеями, склонен к психологической разработке характеров. В эпоху Возрождения изучали

не только изящный разговорный язык Теренция, но его филантропические, педагогические идеи.

Тертуллиан Септимий Флорент (ок. 160—ок. 220) — христианский писатель ригористического и аскетического направления. Монтанист. Повлиял и на ортодоксальную церковь. Много сделал для создания новой латинской христианской лексики.

Техада Пасс Августин де (1568—1635) — испанский поэт, автор «Истории Антекеры» и большого количества стихотворений.

Тибулл Альбий (ок. 50—19 до н. э.) — римский поэт-элегик, круг интересов которого подчеркнуто исключает политику. Темы Тибулла — домашний уют, верность возлюбленной, почитание богов, утопический сельский патриархальный быт. Безупречный вкус, простота и изящество его элегий всегда находили своих почитателей.

Тигеллин Софоний — снискал расположение императора Нерона разведением скаковых лошадей, был назначен преторианским префектом, стал наперсником императора, участником и инициатором его злодеяний. После смерти Гальбы, на чью сторону Тигеллин перешел, когда падение Нерона стало неизбежным, был приговорен к смерти, покончил с собой.

Тимей (352—256 до н. э.) — историк из Сицилии, живший в Афинах. Написал сочинение по истории Сицилии и Италии, где старался представить историю греков и латинян как нечто единое.

Тимомах — греческий живописец II в. до н. э., чье изображение Медеи перед убийством детей породило множество литературных откликов.

Тимон Афинский — афинянин времен Пелопоннесской войны, выстроил себе уединенный дом, избегал общения с людьми. Язвительность и человеконенавистничество сделали его имя нарицательным. Имя Тимона традиционно носит персонаж мизантропа.

Тиртей (вторая половина VII в. до н. э.) — согласно преданию, был школьным учителем, которого афиняне послали спартанцам вместо военной помощи, и воинственные песни Тиртея послужили не хуже вооруженного отряда. Темы элегий Тиртея — война и смерть за родину.

Тит Флавий Сабин Веспасиан (30—81) — старший сын Веспасиана, римский император с 79 г., завершил иудейскую войну и разрушил Иерусалим. Традиция представляет его как справедливого и мягкого правителя.

Титий — великан, сын Зевса, преследовал Лето и был за то убит ее детьми, Аполлоном и Артемидой. Титий распростерт в Аиде, и два коршуна терзают его вновь отрастающую печень.

Торре Франсиско де Ля (1534—1594) — испанский поэт. Его стихи издал Кеведо.

Тостадо Альфонсо де Мадригал (ум. 1455) — епископ Авилы, писатель, известный своей плодовитостью. Отсюда поговорка «Написать больше, чем Тостадо».

Тразея Клодий Пэт (Пет) Публий — сенатор, глава так называемой стоической оппозиции при Нероне. Его протест заключался главным образом в молчаливом осуждении положения в государстве. За свою «вызывающую» честность и суровость, за мужество и свободолюбие Тразея был осужден и покончил с собой в 66 г.

Трасилл (I в. н. э.) — александрийский астролог. Император Тиберий познакомился с ним

на Родосе и с тех пор безраздельно доверял всем его предсказаниям.

Траян Марк Ульпий (53—117) — римский император с 98 г. Его военные победы принесли Риму обширные территории. Традиция называет этого цезаря «Лучшим Принцепсом», его переписка с Плинием Младшим показывает его государственную мудрость, он не притеснял сенат и привлекал к себе солдат и плебеев своей щедростью.

Тукка Плавтий — друг Горация и Вергилия. Вместе с Варием по указанию Августа подготовил к изданию «Энеиду» Вергилия.

Туллий — Марк Туллий Цицерон.

Туллия — любимая дочь Цицерона, чей добрый нрав он высоко ценил и жестоко страдал после ее смерти.

Турн—царь рутулов, мощный противник Энея.

Улисс — латин. имя Одиссея.

Урбан VIII (1568—1644) — римский папа.

Фабриций Гай Лусцин — полководец в войне против Пирра Эпирского и его союзников, прославившийся справедливостью и бескорыстием.

Фаларид (VI в. до н. э.) — тиран Акраганта. В позднейшие времена считался образцом жестокого тирана; своих жертв он живьем зажаривал в медном быке. В конце XVII в. были найдены поддельные «Письма» Фаларида.

Фалерисц — см. Деметрий Фалерский.

Фальконе Этьен-Морис (1716—1791) — знаменитый французский скульптор, работавший в России, автор памятника Петру I в Петербурге. Его теоретические труды—«Размышления о скульптуре» (1761) и «Наблюдения над статуей Марка Аврелия» (1771).

Фебрер Андреас — испанский поэт XIII в., осуществил перевод «Божественной комедии» Данте на каталонское наречие.

Фемида – богиня из поколения Титанов, олицетворяющая право и суд, мать Гор и Мойр. От нее Аполлон получил дельфийский оракул.

Фемистокл (ок. 524—459 до н. э.) — афинский политик и стратег, сторонник демократов. Традиция отмечает его государственную мудрость и его изгнание (остракизм), связанное с тем, что Фемистокл слишком возвышался над остальными гражданами и приобрел слишком большое влияние.

Феникс — старый учитель Ахилла, традиционный образ благоразумного и доброго старца (не имеет отношения к птице Феникс).

Феодор Гадарский — видный ритор, наставник Тиберия, соперник Аполлодора, учителя Октавиана Августа.

Феокрит (конец IV—первая половина III в. до н. э.) — греческий поэт, живший при дворе Птоломея II Филадельфа. Феокрит — создатель литературного жанра идиллий, использовал фольклорную традицию пастушеских состязаний в пении. В городских сценах Феокрит шел за мимом. Стиль Феокрита колеблется от нарочитой наивности до нарочитой учености.

Феофраст (Теофраст, ок. 372—ок. 287 до н. э.) — греческий философ, ученик Платона и Аристотеля, глава перипатетиков (после Аристотеля). Для истории литературы интересны его «Учебник риторики», лежащий в основе позднейшей риторической теории, и «Характеры» — сборник из тридцати кратких характеристик человеческих типов, который послу-

жил образцом для Ж. Лабрюйера и других моралистов нового времени.

Фердинанд де Антекера — был регентом Кастилии во время малолетства своего племянника Хуана II, а потом королем Арагона.

Ферекид Сирский — греческий философ времен семи мудрецов, изучавший восточную мудрость финикиян; считался учеником Пифагора. Его называли в числе первых греческих прозаических писателей. Свидетельства о его жизни носят легендарный характер.

Фернандо де Жерена Гарсиа — испанский поэт конца XIV — начала XV в. Примыкал к школе провансальских трубадуров. Его стихи есть в «Песеннике Баены».

Феспид — греческий трагический поэт VI в. до н. э. Ему приписывалось создание трагических представлений. Актер, автор и режиссер, Феспид ввел и полотняные маски.

Фиест — брат Атрея, см. Атрей.

Филипп III — испанский король (с 1598 по 1621).

Филон Александрийский (ок. 25 до н. э. — 50 н. э.) — иудейский философ, стремившийся объединить иудейскую религию с греческой философией, прежде всего стоицизмом и платонизмом. Этой цели служили в том числе его комментарии к Пятикнижию. Важную роль в его философии играл Логос — посредник между богом и человеком.

Флор Публий Анней — римский историограф времен императора Адриана, составивший «Сокращение римской истории» по Титу Ливию.

Флоренсия Херонимо де (1565—1633) — ученый иезуит и профессор теологии. Его многочисленные проповеди были опубликованы. По аналогии с изречением «посол королей и король послов» его называли «проповедником королей и королем проповедников».

Фокион (402—318 до н. э.) — афинский государственный деятель, сторонник македонской партии и противник Демосфена. После поражения греков вел переговоры с македонцами и некоторое время был главой афинской демократии. Его личные качества прославлены в «Жизнеописании» Плутарха.

Фоленго Теофило (1491—1544) итальянский поэт, создатель «макаронического стиля».

Фосс Исаак (1618—1689) — немецкий филолог. Его произведение «Об исполнении стихов и о воздействии ритма» было опубликовано в 1673 г.

Фрина — знаменитая афинская гетера IV в. до н. э. Пракситель изобразил ее, и это изображение было помещено в Дельфы. Она, вероятно, служила моделью Афродиты Книдской Праксителя и Афродиты Анадиомены Апеллеса. Богатство ее было столь велико, что она предлагала восстановить на свои средства разрушенные Александром Фивы при условии, что на стене будет написано: «Александр разрушил, гетера Фрина восстановила». Оратор Гиперид защищал ее от обвинения в кощунстве и как убедительнейший довод в ее пользу сорвал с нее покрывало, красота принесла ей оправдание.

Фробен Иоганн (1460—1527) — родоначальник семьи немецких книгопечатников. Основал в Базеле собственную типографию, в которой в 1491 г. издал Библию.

Фронтин Секст Юлий (40—103) — государственный и военный деятель, наместник Британии. Писал о военном деле; его «Стратегематы» содержат множество примеров из греческой и

римской военной истории и служат наставлению полководцев.

Хавьер Франсиско (1506—1552) — испанский иезуит, ученик Игнасио Лойолы, был миссионером в Азии.

Хагедорн Христиан Людвиг (1713—1780) — немецкий гравер и эстетик. Автор работ «Рассмотрение живописи» и «Письма об искусстве».

Хаиме Завоеватель — король Арагона (1213—1276), завоевал Балеарские острова, королевство Мурсии и Валенсии.

Хатчесон Френсис (1694—1747) — видный английский моралист и философ. Исходным пунктом его работы «Исследование о происхождении наших идей о красоте и добродетели» (1725) была идея «морального чувства», врожденной способности человека различать добро и красоту, зло и безобразие. Хатчесон исходил из единства этического и эстетического.

Хилон — один из семи мудрецов.

Хименес де Сиснерос Франсиско (1436—1517) — кардинал и великий инквизитор, прославился жестоким и фанатичным истреблением еретиков.

Хирон (Алонсо Хирон де Ребольедо) — валенсианский поэт XVI в., автор поэмы «Страсти нашего господина Иисуса Христа».

Хрисипп (276—204 до н. э.) — эллинистический философ, один из основателей школы стоиков, имевший много учеников. Первым сформулировал идеал стоического мудреца, свободного от аффектов, живущего в согласии с природными законами.

Хуан II — король Кастилии (был на престоле с 1406 по 1454 г.).

Цецилий Стаций — римский поэт (ум. в 174 г. до н. э.) родом из Галлии, вольноотпущенник. Написал около сорока комедий в подражание Менандру.

Цецилий Квинт Нигер — квестор Сицилии при Верресе, принимавший участие в его вымогательствах. Претендовал на роль обвинителя Верреса вместо Цицерона, чтобы выгородить обвиняемого.

Цецина Пэт (Пет) — сенатор, осужденный на смерть при Клавдии за участие в восстании Камилла Скрибониана. По словам Плиния Младшего («Письма», III, 16), его жена Аррия первая пронзила себя кинжалом и, передавая его мужу, чтобы придать ему решимости, сказала: «Пет, не больно».

Цинна Луций Корнелий — противник Суллы, выступавший на стороне и от имени демократов. В 27 г. до н. э. стал консулом, а затем и безраздельным диктатором Рима на те четыре года, которые Сулла воевал с Митридатом. Цинну поддерживал Марий и провинциалы, которым он дал полные гражданские права. Когда Сулла двинулся на Рим, Цинна был убит взбунтовавшимися воинами (84 г.).

Чезаротти Мельхиор (1730—1808) — поэт и критик, друг Артеаги.

Чеко Дасколи (1269—1327) — итальянский дидактический поэт, злейший враг Данте. Был сожжен на костре за свои еретические взгляды.

Шартье Ален (1385—1435) — профессиональный писатель, нотариус и секретарь короля. Сочинял политические речи на латинском языке. Славу его составили французские сочинения, и прежде всего «Книга о четырех дамах» и «Безжалостная красавица».

Эак — предок Ахилла, любимец богов.

Эвр — ветер и олицетворение ветра.

Эмилий Скавр Марк (род. 163/2 до н. э.) — оптимат и противник демократов, выстроил (как цензор) большую дорогу, названную его именем. У Саллюстия есть его яркий портрет.

Энний Квинт (239—169 до н. э.) — римский поэт и драматург, близкий окружению Сципиона Старшего. Энний писал претексты, трагедии, сатиры, эпиграммы, переводил греческие философские сочинения. Основное его сочинение — «Анналы» — эпическая поэма, излагающая историю Рима от Ромула до современности. Энний разработал латинский гекзаметр. Только «Энеида» Вергилия потеснила «Анналы» из круга чтения римлян. Сохр. отрывки.

Эпиктет (ок. 50—ок. 130) — эллинистический народный стоический философ, вольноотпущенник, в 94 г. был изгнан вместе с другими философами из Рима. Его «Беседы», касавшиеся исключительно вопросов этики, сохранились в записях его ученика Арриана. В поздней античности и в средние века его философия считалась философией «утешения».

Эредия Хуан Фернандес де (род. между 1480—1485 гг.). Арагонец по происхождению, был родственником знаменитого реформатора испанской поэзии Боскана, женатого на его племяннице. Один из немногих валенсианских поэтов, ценимых Грасианом.

Эрнандес Габриэль (1608—1672) — арагонец, приор монастыря Святого Августина в Уэске. Религиозный проповедник и поэт.

Эррера Эрнандо де (1534—1597) — выдающийся испанский поэт эпохи Возрождения, глава так называемой севильской школы, прозванный Божественным. Один из основоположников маньеризма эпохи Возрождения. Наиболее знамениты его героические оды, в особенности ода на победу при Лепанто.

Эрехтей, или Эрихфоний — миф. царь Афин, о котором у Вергилия («Георгики» III, 113) сообщается, что он первым научил греков езде на колеснице.

Эскала — Бартоломео Скала (1430—1497) — канцлер Флоренции при Медичи, автор «Истории флорентийцев». Полициано был с ним в переписке.

Эсмир Эстебан де — друг Грасиана, основал иезуитскую коллегию в Граусе.

Эспинель Висенте (1550—1624) — испанский поэт и музыкант, создатель особой строфы, называемой десима, и получившей в его честь прозвание «Эспинель». Автор оригинального плутовского романа «Жизнь оруженосца Маркоса Обрегона», известного под названием «Оруженосец».

Этон — см. Ксанф и Этон.

Ювенал Децим Юний (ок. 60 — ок. 127) — римский поэт-сатирик, профессиональный ритор-декламатор. Круг тем и лиц его сатир охватывает все римское общество, изображаемое с позиции «маленького человека». Сатиры Ювенала немало способствовали созданию ходячего мнения об «упадке нравов» в Римской империи. В средние века Ювенал ценился как суровый моралист, в новые времена как обличитель-борец.

Юлиан Антоний — латинский ритор, родом из Испании, наставник Авла Геллия.

Юстус Липсий (1547—1606) — знаменитый филолог. Изучал римские древности и занимался критикой латинских текстов. Был сторонником стоицизма. Известен своим изданием Тацита.

И 88 **Испанская эстетика.** Ренессанс. Барокко. Просвещение. Пер. с испан. Сост., вступит. статья А. Л. Штейна. Коммент. А. Л. Штейна и Н. В. Брагинской. М., «Искусство». 1977.

695 с. (История эстетики в памятниках и документах).

Сборник содержит наиболее интересные произведения эстетической мысли испанского Ренессанса. В книге находит отражение кризис, приведший к искусству барокко, борьба тенденций внутри эстетики XVII в., испанское Просвещение и классицизм. Своеобразной чертой развития испанской эстетики XV—XVIII вв. является тесная связь теории и художественной практики. Ее теоретиками, как правило, были видные поэты, драматурги и художники. Поэтому наряду с немногочисленными научными трактатами в сборник включены и соответствующие поэмы, сонеты, высказывания крупных представителей испанского искусства.

И $\frac{10507\text{-}150}{025(01)\text{-}77}$ 15-76 7И

ИСПАНСКАЯ
ЭСТЕТИКА

История
эстетики
в памятниках
и документах

Редактор
Л. Р. МАРИУПОЛЬСКАЯ

Художник
А. Т. ТРОЯНКЕР

Художественный редактор
Э. Э. РИНЧИНО

Технический редактор
Н. Г. КАРПУШКИНА

Корректоры
А. А. ПАРАНЮШКИНА,
Н. Н. ПРОКОФЬЕВА

Сдано в набор 19/X 1976 г. Подписано к печати 8/VI 1977 г. Формат издания 84×108$^{1}/_{32}$. Бумага тип. № 1. Усл. печ. л. 36,54. Уч.-изд. л. 39,915. Изд. № 17330. Тираж 15 000 экз. Заказ 2174. Цена 3 р. 20 к. Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21.